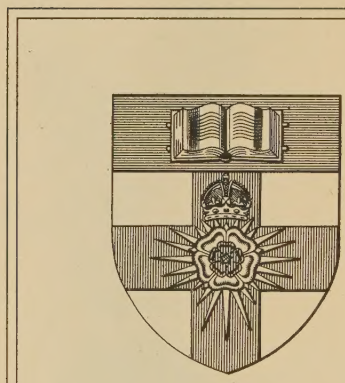
M.L P [ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT]
Ref. only



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

26 JUL 1982

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

SCHRIFTLEITER
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

DREIZEHNTER JAHRGANG 1956

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des dreizehnten Jahrgangs

Beurmann, Erich Herbert (Hamburg), Die Reprisensonaten Carl Philipp Emanuel Bachs 168

Braun, Werner (Halle/S.), Zur Musikgeschichte der Stadt Zörbig im 17. Jahrhundert 271

Danckert, Werner (Krefeld), Hirtenmusik 97

Hammerstein, Reinhold (Freiburg i. Br.), Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild 1

Haußwald, Günter (Dresden), Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist 243

Hucke, Helmut (Freiburg i. Br.), Die gregorianische Gradualeweise des 2. Tons und ihre ambrosianischen Parallelen. Ein Beitrag zur Erforschung des Ambrosianischen Gesanges 285

Husmann, Heinrich (Hamburg), Die älteste erreichbare Gestalt des St. Galler Tropariums 25

Irtenkauf, Wolfgang (Göppingen/Württ.), Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756) 116

Jacobi, Erwin R. (Zürich), Augustus Frederic Christopher Kollmann als Theoretiker 263

Jammers, Ewald (Heidelberg), Die Melodien Hugos von Montfort 217

Massenkeil, Günther (Mainz), Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis 42

Osthoff, Wolfgang, (Frankfurt/M.), Trombe sordine 77

Reichert, Georg (Tübingen), Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts 197

Rohloff, Ernst (Weißenfels), „Mit ganzem Willen wünsch ich dir." Neuer Vorschlag zur Textdeutung der einstimmigen Weise im Lochamer Liederbuch 236

Schilling, Hans Ludwig (Freiburg i. Br.), Zur Instrumentation in Igor Strawinskys Spätwerk, aufgezeigt an seinem „Septett 1953" 181

Schmiedel, Peter (Leipzig), Zur Frage der Dur-Moll-Polarität 142

Stephan, Rudolf (Göttingen), Aus der alten Abtei Reichenau 61

Die Verfasser der Beiträge (biographische Hinweise) 96, 180, 315

Namen- und Sachregister (Klaus Holzmann) 317

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1956_13

Der Gesang der geharnischten Männer

Eine Studie zu Mozarts Bachbild

von

REINHOLD HAMMERSTEIN

I.

Mozart schreibt am 7. Februar 1778 an seinen Vater: „. . . denn ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle art und styl von Compositions annehmen und nachahmen“ [1]. Diese Worte des Zweiundzwanzigjährigen leuchten tief in den innersten Bezirk seiner Musikerpersönlichkeit. Kein Komponist ist je so reich an den verschiedensten „art und styl von Compositions“ wie er, und keinem war es vergönnt, in allen Gattungen der Musik gleich vollkommene Werke zu schaffen. Gerade darin aber liegt seine Universalität [2].

Sie wurzelt nicht zuletzt in einer schon dem Knaben eigenen urmusikantischen Fähigkeit, Gehörtes sofort aufzunehmen, nachzuahmen, improvisierend umzugestalten. Es ist die gleiche Begabung, die ihn zu einem so scharfen Menschenbeobachter machte, wie wir ihn aus den erstaunlichen Reisebriefen kennen, und die ihre Erfüllung in den musikalischen Bühnenfiguren des Meisters findet. Dieser Begabung entspricht auch die stilistische Entwicklung seiner Musik. Sie ist undenkbar ohne den dauernden Kontakt mit den verschiedensten Anregungen und Vorbildern. Mozart wurde nicht „in der Stille original“, wie Haydn von sich sagte, sondern im Aufnehmen und Nachahmen. Die musikalischen Eindrücke der Reisen in die europäischen Musikzentren, die Bekanntschaft mit der italienischen, französischen, der deutschen, der heimisch-österreichischen, der Mannheimer, der Haydnschen Kunst, nicht zuletzt aber auch die Begegnung mit der Geschichte (Händel und Bach) sind, gerade in Zeiten stilistischer Krisen, entscheidend. So konnte die Forschung die künstlerische Entwicklung Mozarts, ja eine oft auf den Tag genaue Chronologie seiner Werke allein nach den stilistischen Einflüssen aufstellen, denen Mozart jeweils ausgesetzt war und deren Spuren sich sofort wie seismographisch in

---

[1] *Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart,* hg. von E. Müller v. Asow, Berlin 1942, II, S. 392.

[2] Dazu A. Einstein, *Mozart,* Stockholm 1947, S. 153.

seinem Werk niederschlugen[1]. Um so erstaunlicher, daß er sich nicht verlor, sondern Mozart wurde!

Was in der Werde- und Reifezeit noch „annehmen und nachahmen" war, Anempfinden, Stilkopie, Reifen an Vorbildern, das wird beim späten Mozart zu einem freien, souveränen Verfügen über die verschiedensten Gattungen und Stilarten. Das großartigste Beispiel dafür ist die Zauberflöte von 1791. Beethoven wußte das ganz genau, wenn er die Zauberflöte für das „allergrößte deutsche Opernwerk" erklärte. „Er stützte", wie Schindler aus persönlicher Vertrautheit erzählt, „sein Urtheil aber hauptsächlich darauf, weil in dieser Oper alle Genres, vom Liede bis zur Fuge in höchster Vollendung ausgeprägt erscheinen"[2].

Sie „erscheinen" nicht nur, sie „bedeuten" auch. Dieser Bedeutungsbezug entspricht der besonderen Stellung der Zauberflöte innerhalb des Mozartschen Bühnenschaffens. In diesem Werk erscheint das Geschehen weniger als solches, als Lebenswirklichkeit, wir erleben weniger eine dramatische Auseinandersetzung als vielmehr eine Darstellung des Daseins unter dem Aspekt einer übergeordneten Idee, auf die Handlung und Charaktere bezogen, „bedeutend" sind. Goethe meint am 29. Januar 1827 zu Eckermann: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und andern Dingen der Fall ist."

Der „höhere Sinn" der Zauberflöte hat viele Deutungen ausgelöst, angefangen von Herders Deutung als Urkonflikt zwischen Licht und Finsternis[3] bis zur Auffassung der Oper als politisches Schlüsselstück[4]. Jedenfalls erhebt sie sich im Gegensatz zur romanischen Gesellschaftskunst der opera seria und opera buffa zu einer Menschendarstellung im Sinne der zeitgenössischen Humanitätsideale, der „Erhebung und Läuterung des Menschen aus dem Banne der Sinnlichkeit und der dunklen Mächte der Finsternis durch Freundschaft und Liebe in das reine Dasein einer geistigen Existenz"[5].

Zur Darstellung dieser Ideen, der verschiedenen Menschheitsbereiche und Läuterungsstufen verwendet Mozart die verschiedenen Stilarten der Musik in einer neuen, transparenten Weise: sie dienen der Charakterisierung. Diese wird in Mozarts Hand gleichsam selbst wieder zum Stilmittel, er verfügt über die Stilarten in einem hindeutenden Sinne. Es ist ein weiter Weg von der reinen

---

[1] Wyzewa-de Saint-Foix, *W. A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre,* 2 Bde., 1912; Bd. III–V, 1936/46, von G. de Saint-Foix.

[2] A. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven,* 1840, [5]1927, S. 322; ähnlich ebda. S. 164: „. . . weil darin fast jede Gattung, vom Liede bis zum Choral und der Fuge zum Ausdruck kommt."

[3] *Adrastea* II, S. 284.

[4] Zur Geschichte dieser Deutungen vgl. E. K. Blümml, *Ausdeutungen der Zauberflöte,* Mozart-Jb. I, 1923, S. 109 ff.

[5] F. Blume, *Goethe und die Musik,* Kassel 1948, S. 50.

Stilkopie zu derartiger Stilcharakteristik. So dürfen wir gerade in der Zauberflöte die letzte Verdichtung und Vergeistigung von Mozarts ursprünglicher Fähigkeit des „annehmens und nachahmens aller art und styl von Compositions" erblicken. Sie ist zugleich das eindrucksvollste Zeugnis für sein waches Stilbewußtsein.

Auch im Libretto von Schikaneder treffen sich die verschiedenartigsten stilistischen Elemente: das Barocktheater der Jesuiten, das Wiener Zauberstück, das italienische Opernlibretto, die mystische Unterhaltungsliteratur des 18. Jahrhunderts, die Geheimbundromane und vor allem die freimaurerische Symbolik, eine „ganze Fabelfülle der Jahrhunderte"[1]. Doch bleibt es das auseinandersplitternde Machwerk eines Theaterroutiniers. Mozarts Partitur dagegen placiert die verschiedenen Elemente genau und macht damit die Schichtung eines einheitlichen Ganzen sichtbar.

Da ist der Stil der opera seria, der von Mozart ganz neuartig – und nicht parodistisch, wie in der opera buffa üblich – eingesetzt wird: so symbolisieren die großen Arien der Königin der Nacht mit ihren flimmernden Koloraturen die Nacht- und Haßwelt, den Gegensatz zur Lichtwelt der Eingeweihten. Da ist Glucksche Manier in der Sprecherszene des ersten Finales, wenn deklamatorischer und melodischer Gesang gemischt werden, um ein besonderes Pathos zu erreichen. Da ist die Welt der Priester und Sarastros, zu deren Kennzeichnung Mozart sich des Stils der freimaurerischen Musik, den er selbst entscheidend mitgeschaffen hatte[2], bedient: der Priestermarsch, der homophone Chorgesang (Männer!), die Verbindung Arie/Chor, der dreimalige Dreiklangsakkord in der Ouverture und in der Oper, der das dreimalige Klopfen der Freimaurer-Riten symbolisiert. Da sind die Mittel der opera buffa. Da ist das Singspiel und sein spezifischer Volkston zur Charakterisierung der niederen Menschenwelt. Die empfindsame Arie und Ariette endlich, wie sie Mozart als deutsch-italienischen Mischstil schon seit der „Entführung" kennt, dient mit ihrem schwelgerischen Ton zur Kennzeichnung seines Helden Tamino.

Ebenso erhalten die Klangfarben charakterisierenden Sinn, so wenn für die Priesterwelt Bassetthörner und Posaunen verwendet werden, um den eigentlichen Mysterienkreis zu kennzeichnen, eine Klangkombination, die Mozart schon früher, in der Maurerischen Trauermusik (KV 477), gefunden hatte. Glockenspiel und (Zauber-)Flöte ziehen als klangliche Talismane einen magischen Kreis um ihre Träger.

Auch die Tonartensymbolik verwendet Mozart zur Charakterisierung der verschiedenen Daseinsebenen, wie nach Schindlers Zeugnis bereits Beethoven erkannte: „Stellte Beethoven u. a. Mozarts Zauberflöte aus dem Grunde am höchsten, weil darin fast jede Gattung . . . zum Ausdruck kommt, so bestand

---

[1] M. Pirker, *Rund um die Zauberflöte*, Wien 1920, S. 111.
[2] Vgl. P. Nettl, *Mozart und die königliche Kunst*, Berlin 1932.

ein zweiter Grund dafür noch in der darin angewandten Psyche verschiedener Tonarten"[1]. So ist Es die Tonart der mystischen Grundidee, die Licht- und Priestertonart, auch zu E aufgehellt. F, auch D, A, symbolisieren ebenfalls mehrfach die Priesterwelt. Demgegenüber ist c-moll der Ausdruck der feindlichen, lichtlosen Mächte, auch der Dunkelheit und Todesnähe, während G die Vorzugstonart für die heitere, naive Welt der niedrigen Personen ist[2].

II.

Zu den verschiedenen zeitgenössischen Stilarten tritt im Finale des zweiten Aktes im Gesang der geharnischten Männer die Welt eines vergangenen Stiles. Eine Bachsche Choralbearbeitung auf der Opernbühne! Das ist ohne alles Vorbild, bisher unerhört. Diese Szene ist wohl das großartigste Dokument für Mozarts Begegnung mit der Geschichte.

Die Kunst Bachs ist durch eine Welt von der Mozarts getrennt. Hier strenge Ordnung des kontrapunktischen Aufbaus, dort eine von Empfindsamkeit und subjektivem Gefühlsausdruck mitbestimmte Kunst; hier Aufeinanderfolge in sich geschlossener Einzelaffekte (style d'une teneur) und Geschlossenheit der architektonischen Anlage in Fuge und Suite, Arie, Sonate und Konzert, dort Darstellung des Werdenden, spannungsreiche Entwicklung, Vielfalt und Ineinander von Affekten (besser: Stimmungen) auf engstem Raume in der neuen Sonatenform und der Oper; hier freies Ausspinnen polyphoner Linien, dort symmetrische, plastische Satzstruktur. Es lassen sich keine größeren Gegensätze denken als zwischen der alten und neuen Kunst.

Dennoch lebt, gleichsam unterirdisch, in der Erinnerung etwas von der alten Kunst fort, wenn auch vielfach verwandelt, aus der Sicht und Stilhaltung der neuen Epoche heraus, in einer dem neuen Bewußtsein adäquaten Spiegelung. Solches Stilbewußtsein ist nicht auf die Mitte des 18. Jahrhunderts beschränkt, es ist ein Grundphänomen der neuzeitlichen Musikgeschichte seit etwa 1600, seit nach den Worten von Claudio Monteverdi die prima pratica des alten, chorischen Kontrapunkts und die seconda pratica des neuen, monodisch-affektuosen Sologesanges nebeneinander ihre Berechtigung haben, seit traditionelle und fortschrittliche Kräfte gleichzeitig gelten. Seitdem gibt es in jeder Gegenwart „alte Musik", seitdem sind alter Stil und historisches Bewußtsein innerhalb der jeweiligen Gegenwart selber ein Stück Musikgeschichte. Darin liegt, quer durch die Epochen hindurch, ein konstituierender Faktor der neueren europäischen Musikgeschichte, der ihre innere Kontinuität mitbestimmt[3].

---

[1] Schindler, a. a. O., S. 164.

[2] Vgl. W. Lüthy, *Mozart und die Tonartencharakteristik*, Sammlg. musikwiss. Abhandlgn. Bd. III, Straßburg 1931.

[3] Vgl. dazu H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 1 ff.; Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Heidelberg 1954, S. 133 ff.

Derart lebt auch Bach bei Mozart fort. Wenn Albert Schweitzer noch meinte: „So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus; alles führt nur auf ihn hin“[1], dann ist dieses Phänomen des Nachlebens nicht gesehen, ein Phänomen, das gerade im Falle Bachs von einer in der Musikgeschichte einmaligen Bedeutung ist[2]. Andererseits kann, zumindest von unserer Fragestellung aus, Bach auch nicht als „Wegbereiter“ erscheinen oder gar als Stürmer und Dränger, der das Neue spontan vorweggenommen habe[3]. Bach ist für Mozart der Ganz-Andere, verehrungswürdig, alt, ein überwachsener, nur wenigen Eingeweihten bekannter Weg voller tiefsinniger Geheimnisse. So macht er ihn sich zu eigen und deutet ihn zugleich um im Sinne der neuen geistigen und künstlerischen Grundlagen seiner Epoche.

Die Beziehungen Mozarts und vor allem seines Spätstils zu Bach sind, wie die zu Händel, im allgemeinen bekannt[4]. Man kann die Tiefe und Intensität dieser Begegnung kaum überschätzen. Mozart war der Bachschen Kunst in zwei Etappen begegnet. Seit 1782, vor allem durch van Swieten, dem instrumentalen, „absoluten“ Bach der Präludien und Fugen und 1789 anläßlich der Leipzig-Berliner Reise dem Meister der Wort-gebundenen Formen.

Nachdem er sich die gesamte Musik seiner Gegenwart angeeignet hatte, leitet die erste Bach-Begegnung eine Synthese von alt und neu, von melodischem Gegenwartsstil und polyphoner Tradition, von „galant“ und „gelehrt“, von Sonate und Fuge ein. Die Stadien dieser Aneignung reichen vom Abschreiben und Übertragen von Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für Streichquartett über eigene Fugenversuche und -lösungen bis zur Verbindung und Verschmelzung mit dem modernen Stil, etwa dem Fugen-Sonaten-Finale der Jupiter-Sinfonie oder der Zauberflöten-Ouverture.

Die zweite Bach-Begegnung wirkt sich für Mozart nicht in der gleichen synthetischen Weise aus, obwohl ihn der Meister der wortgebundenen Formen der Motetten und vielleicht auch Orgelchoralbearbeitungen besonders tief beeindruckt. „Das ist doch mal etwas, woraus sich lernen läßt“, soll er in Leipzig beim Anblick Bachscher Kantaten ausgerufen haben. Neuere Forschungen haben gezeigt, daß gerade die Kenntnis dieses Bach bei Mozart weiter reichte, als seither bekannt[5]. Danach hat er bestimmt die Motetten „Jauchzet dem

---

[1] *J. S. Bach,* Leipzig 1908, S. 3.

[2] Vgl. F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte,* Kassel 1947.

[3] Vgl. H. Besseler, *Bach als Wegbereiter,* AfMw XII (1955) S. 1 ff.

[4] Wenn auch im einzelnen noch nicht genügend untersucht; vor allem, wenn sich die Frage erweitert nach der allgemeinen Verwurzelung der Mozartschen Kunst im europäischen Musikbarock. Dazu gehören die Traditionen der Improvisation und Variation, die Reste von Concertopraktiken, vor allem in Divertimento und Serenade, die ostinaten Baßbildungen, das Klavier- und Orgelspiel usf.

[5] Vgl. E. F. Schmid, *Zu Mozarts Leipziger Bach-Erlebnis,* Zs. f. Musik 1950, S. 297 ff.; R. Haas, *Bach und Mozart in Wien,* Wien 1951.

Herrn“[1] und „Singet dem Herrn ein neues Lied“ gekannt. An einer von E. F. Schmid in Wien entdeckten Partiturabschrift der letzteren findet sich sogar eine Eintragung von Mozarts Hand: „NB müßte ein ganzes orchestre dazu gesezt werden“[2]. In Mozarts Nachlaß befand sich weiter eine Abschrift des 2. Teils der „Clavierübung“. Ferner befand sich auch der 3. Teil, „bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel“ immerhin zu Mozarts Zeit in der Hofbibliothek – auch auf diesem Wege konnte Mozart die Technik der Bachschen Choralbearbeitung kennengelernt haben. All das hängt zweifellos mit einer speziellen Wiener Bachtradition zusammen, die bedeutender ist, als man seither annahm[3].

III.

Tamino hat bisher die Prüfungen bestanden, die ihn für den Bund der Geweihten im Lande Sarastros würdig machen und mit Pamina vereinen sollen. Bevor er sich der schwersten und letzten Prüfung durch Feuer und Wasser aussetzt, verkünden ihm zwei geharnischte Männer eine Inschrift, die über einem der Eingangstore angebracht ist.

Den Text dieser Inschrift hat Schikaneder nahezu wörtlich dem französischen Séthos-Roman des Abbé Terrasson entnommen[4], der auch in deutscher Übersetzung von Matthias Claudius in den siebziger Jahren herausgekommen war[5]. Auch Séthos wird, wie Tamino, durch Feuer und Wasser geprüft und geläutert[6]. Der Text lautet im Roman: „Wer diesen Weg allein und ohne hinter

---

[1] Diese Motette stammt von Telemann. Ihr dritter Satz, „Sei Lob und Preis“ (4st.), ist indes von Bach und entstammt der Kantate 28; s. W. Schmieder, *Themat.-systemat. Verz. der Werke J. S. Bachs*, Leipzig 1950, Anh. 160.

[2] *Mozart* denkt also keinesfalls an eine a cappella-Aufführungspraxis.

[3] Ihr Hauptvertreter ist der Baron van Swieten gewesen, der in seiner Berliner Gesandtenzeit 1770–1777 im Kreis um die Prinzessin Anna Amalia und den Bachschüler Kirnberger auf Bach „getauft“ worden war und der Mozart zu seiner Wiener Bachpflege heranzog; „ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van Swieten – da wird nichts gespielt als Händl und Bach“ (an den Vater am 10. April 1782, *Briefe*, a. a. O., III, S. 160). Haas weist (a. a. O., S. 7) ferner auf Wagenseil (gest. 1777) als Begründer der Wiener Bachtradition; sein Unterricht bestand hauptsächlich aus Fugen von Händel und Bach, wie ja auch die Fugenvorliebe seines Schülers, des Kaisers Josef II., Mozart wohl bekannt war, weshalb er mehrfach zu dessen Ehren Fugen improvisierte. Auch die Beziehungen von Mozarts Schüler Fürst Lichnowsky, mit dem Mozart die bedeutsame Reise von 1789 unternahm, könnten eine Verbindung geschaffen haben. Schon 1782 hatte dieser sich während seines Göttinger Studienaufenthalts Bachsche Suiten abgeschrieben. Seit 1778 wirkte dort Forkel als Universitätsmusikdirektor.

[4] *Séthos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte, traduite d'un manuscrit grec*, Paris 1731.

[5] Breslau 1777/78.

[6] Vgl. P. Nettl, *„Séthos“ und die freimaurerische Grundlage der Zauberflöte*, Ber. ü. d. musikwiss. Tagung d. internat. Stiftung Mozarteum in Salzburg, hg. v. E. Schenk, Leipzig 1932, S. 142 ff.

sich zu sehen, tun wird, soll durch Feuer, Wasser und Luft gereinigt werden, und wo er das Schröcken des Todes überwinden kann, soll er aus dem Schoße der Erde herausgehen, das Licht wieder zu sehen, und das Recht haben, seine Seele zur Offenbarung derer Geheimnisse der großen Göttin Isis zuzubereiten“ [1].

Im Libretto heißt der Text fast genau so:

Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden,
Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden;
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich von der Erde himmelan.
Erleuchtet wird er dann im Stande sein,
Sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.

Nachdem schon E. Dent auf die deutlichen Anklänge dieses Textes an spätantike Autoren hingewiesen hatte [2], hat eine neuere literarhistorische Untersuchung [3] die stofflichen Motive der Zauberflöte durch die Freimaurersymbolik hindurch auf den unterirdischen Strom neuplatonisch-mystischer Ideen in Europa bis auf die Riten hellenistischer Mysterien und deren orientalisch-ägyptischen Hintergrund verfolgt. So zeigt Taminos und Paminas Einweihung in die Mysterien, die zuletzt antik-hellenistischer Überlieferung entstammt, Züge des Orpheus-Mythos. Tamino darf nicht mit Pamina sprechen, wie Orpheus nicht mit Eurydike. Ebenso erinnert die magische Kraft der Flöte an die Macht von Orpheus' Lyra [4]. Feuer und Wasser sind alte Reinigungsmittel, die in den Einweihungsriten eine Rolle spielten. Die Übernahme solcher Motive durch die Freimaurer geschah jedenfalls bewußt und trägt deutlich historisierende Züge, wie aus der belegt häufigen Lektüre hellenistischer Schriftsteller im Umkreis der Wiener Josefinischen Logen hervorgeht [5], denen Schikaneder

[1] Abgedruckt bei E. Dent, *Mozarts Opern*, Berlin 1922, S. 205.

[2] A.a.O., S. 229, Ps. Plutarch: „Das Gemüt wird durch den Tod in Mitleidenschaft gezogen und erregt, gerade wie bei der Einführung in die großen Mysterien; daher sind sterben (*τελευτᾶν*) und eingeweiht werden (*τελεῖσθαι*) ein Wort und an Bedeutung gleich. Die erste Stufe ist nur Irrtum, Ungewißheit, Mühe, Umherirren und Finsternis. Jetzt an der Schwelle des Todes und der Weihe zeigt alles ein furchtbares Gesicht, ist alles Zagen, Zittern und Schrecken. Doch wenn dies alles einmal überwunden, so grüßt ein wunderbares göttliches Lied den Neophyten . . .“ Über einen ähnlichen Text bei Apuleius vgl. F. Dornseiff in Hermes 73 (1938), S. 229.

[3] S. Morenz, *Die Zauberflöte, Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten–Antike–Abendland*, Münster. Forschgen, hg. v. J. Trier u. H. Grundmann, Heft 5, Münster 1952.

[4] Auch im Séthosroman wird von Orpheus erzählt, wie er in die ägyptischen Mysterien eingeweiht worden sei und wie er bei der Feuer- und Wasserprobe durch seinen Gesang die Priester gerührt habe. Vgl. Nettl, *„Séthos“*, a.a.O., S. 147. Wie Pirker (a.a.O., S. 23) hervorhebt, kennt aber auch das Wiener Zauberstück verschiedentlich als Talisman ein Musikinstrument, gleichsam als den „Ariadnefaden, der zur höheren Welt leitet“.

[5] Vgl. Morenz, a.a.O., S. 18.

wie auch Mozart angehörten[1]. Diese historisierenden Vorstellungen von alten Mysterien spielen zweifellos auch für Mozarts Wahl des alten Stils eine Rolle[2].

IV.

Die ersten Takte (vgl. unser Faksimile aus der Gesamtausgabe) haben etwas von der älteren Ombra-Szene, wie sie seit der venezianischen Oper und bis zu Glucks Orfeo bei unterweltlicher Szenerie zur Darstellung eines außermenschlichen Pathos gebraucht wurde. Die mächtigen Akkordsäulen[3], der Posaunenklang, die schwere Punktierung und die Dissonanzen auf den schweren ersten Zeiten breiten ein ungelöstes Dunkel über die Szene. Die Takte 2/3 bringen eine Wendung in Moll, die später, nach bestandener Prüfung, zu Es-Dur aufgehellt, im Chor wiedererscheint auf den Text: „Heil sei euch Geweihten"[4]. Danach setzt die eigentliche Choralbearbeitung ein[5].

Mozart benutzt als cantus firmus für den Mysterientext Luthers Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein"[6], der seinerseits textlich auf den 12. Psalm zurückgeht. Der Psalm spricht von der Abnahme der Frommen, der Übermacht des Bösen und dem Vertrauen auf Gottes Hilfe. Im 7. Vers der Luther-

[1] Vgl. O. E. Deutsch, *Mozart und die Wiener Logen*, Wien 1932; P. Nettl, *Mozart und die königliche Kunst*, Berlin 1932. Mozart war seit 1782 Freimaurer, wie ein großer Teil der Aristokratie und geistigen Kreise des damaligen Wien. Der bedeutendste Kopf unter ihnen war der Hofrat Ignaz von Born, Freund des Kaisers und Vorstand des kaiserlichen Naturalienkabinetts. Er plante für Wien eine Art freimaurerischer Akademie der Wissenschaften auf der Grundlage der Gewissens- und Denkfreiheit. Von ferne erinnert der Männerbund der Freimaurer noch an die alten Akademien, die seit ihrer Wiederbelebung in der italienischen Renaissance um den Zentralbegriff der virtù kreisend, ein ideales geistiges Reich erstrebten, in dem neben Sprache und Literatur höfische Art, bildende Kunst und vor allem auch Musik geübt wurden (vgl. Art. „Akademie" v. E. Preussner in MGG). Mozart war ja in Bologna selbst noch in eine solche Akademie aufgenommen worden; dort kam es bekanntlich auf die Beherrschung des alten kontrapunktischen Stils an.

Über die Rolle der Musik bei den Freimaurern hat Nettl (a. a. O.) gehandelt. Danach gab es vor Mozart nur einige Liederbücher (seit 1746), in denen das Strophenlied herrscht, wobei oft in der Manier des Sperontes der Musik von Tänzen und Vaudevilles, auch Chansons, neue Texte unterlegt sind. Nur gelegentlich begegnet Wechselgesang und einfache Mehrstimmigkeit. Erst Mozart schafft das hohe Niveau der Freimaurermusik, vornehmlich mit der maurerischen Trauermusik und der Zauberflöte.

[2] Vgl. unten S. 21.

[3] Auch beim Auftauchen des Komthurs im Don Giovanni-Finale verwendet Mozart solche Akkordsäulen.

[4] Darin liegt eine gewisse Parallele zu Glucks Kontrast Unterwelt – Elysium im Orfeo.

[5] Über sie gibt es, soviel ich sehe, bisher nur eine einzige Sonderdarstellung: W. Fischer, *Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden*, im Mozart-Jahrbuch 1950, S. 41–48. Vorliegende Arbeit berührt sich mehrfach mit ihr, geht jedoch von der Fragestellung her eigene Wege.

[6] Zuerst im Erfurter Enchiridion 1524; s. Notenbeispiel Nr. 1.

ischen Psalmübersetzung heißt es: „Die Rede des Herrn ist lauter wie durchläutert Silber im irdenen Tiegel, bewähret siebenmal"[1]. Im 5. Vers von Luthers Lied heißt es entsprechend: „Das Silber, durchs Feur siebenmal bewährt, wird lauter funden". Im hier gebrauchten Bild von der Prüfung und Läuterung durch das Feuer ergibt sich eine bisher nicht beachtete Beziehung zum Zauberflötentext. Die geistige Verknüpfung aber des Mysterientextes mit dem Psalmtext durch die Wahl gerade dieses Chorals kann kein Zufall sein – sie ist zweifellos Mozarts Tat.

Hermann Abert[2] und nach ihm die gesamte Mozartforschung[3] meint, Mozart müsse die Melodie „zweifellos" aus J. Ph. Kirnbergers „Die Kunst des reinen Satzes"[4] entnommen haben, wo dieser Choral in der Tat mehrfach als Muster bearbeitet ist[5]. Es gibt jedoch keinen zwingenden Beweis dafür, daß Mozart Kirnbergers Werk kannte. Zumindest ist es nicht in Mozarts Nachlaß aufgeführt[6]. Außerdem steht der Choral bei Kirnberger immer ohne Textunterlegung, ja sogar ohne Überschrift, die einen Hinweis auf den Text hätte geben können. Da jedoch eine so deutliche innere Beziehung zum Text besteht, ist es mehr als unwahrscheinlich, daß die Melodie auf diesem Wege, d. h. textlos, an Mozart gekommen ist. Und auch der Hinweis auf den Beginn der zweiten Zeile, der bei Kirnberger und bei Mozart in der gleichen Weise von der alten Fassung abweicht[7], woraus auf die Herkunft von Kirnberger geschlossen wurde[8], verliert seine Beweiskraft, wenn man andere Fassungen der Zeit vergleicht. So bringen z. B. auch Bachs drei verschiedene Bearbeitungen des Chorals[9] die Melodie in derselben, von der alten Fassung abweichenden Form. Sie ist also in dieser (von Mozart gebrauchten) Form offensichtlich Allgemeingut im 18. Jahrhundert.

Wo hat Mozart den Choral her? Wenn nicht aus Kirnberger, dann vielleicht aus einem protestantischen Gesangbuch, das den Text aller Strophen hatte?

---

[1] In der Vulgata (Ps. 11, 7): Eloquia Domini, eloquia casta: argentum igne examinatum, probatum terrae purgatum septulum.

[2] *W. A. Mozart*, Leipzig 1923, Bd. II, S. 819.

[3] Zuletzt noch W. Fischer, a. a. O., S. 41.

[4] Berlin 1774/79, 2 Bde.

[5] Band I, S. 162, 4st., c. f. im S; S. 164, 4st., c. f. im A; S. 166, 4st. c. f. im T; S. 173, 2 Singstimmen und B, einmal in schlechtem und einmal in gutem Satz; S. 182, 5st., c. f. im S; S. 184, 6st., c. f. im S; S. 186, 5st., c. f. im 2. S; S. 188, 6st., c. f. im 2. S; S. 238, 2st., c. f. im S; S. 239, 3st. m. G. b.; Band II, S. 48, zwei Beispiele für Baßführung, einmal kirchentonal („ausdrucksvoll und vortrefflich"), einmal in Dur („schal und ekelhaft").

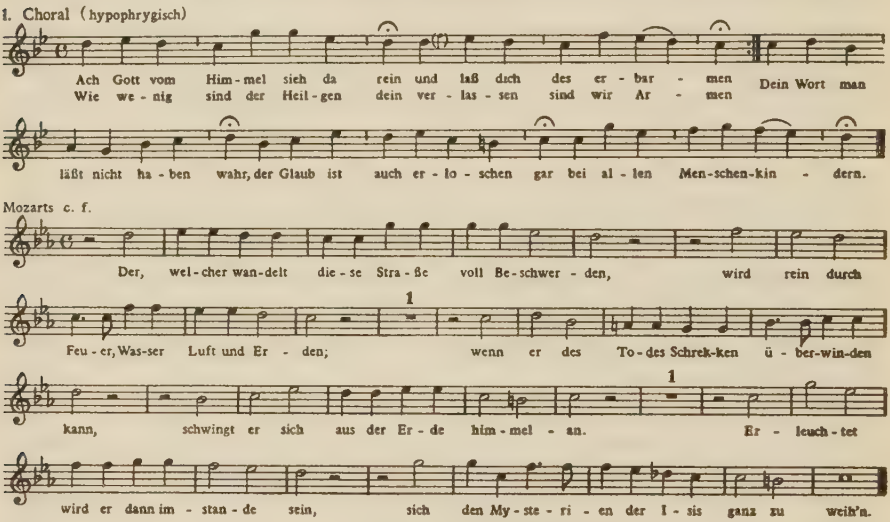
[6] Vgl. A. Schurig, *W. A. Mozart*, Leipzig 1913, Bd. II, S. 318.

[7] Vgl. die eingeklammerte Note zu Beginn der zweiten Choralzeile (Notenbeispiel Nr. 1).

[8] Abert, a. a. O., S. 819; Fischer, a. a. O., S. 41.

[9] Als Orgelchoralvorspiel (GA Bd. XL, 167; wird für unecht gehalten, s. W. Schmieder, a. a. O., S. 461), als Choral in der gleichnamigen Kantate (GA Bd. I 2), als Chorsatz in der Kantate „Schau, lieber Gott, wie meine Feind" (GA Bd. XXXII, 43).

Vielleicht geht aber auch die Vermutung nicht fehl, daß in damaligen Freimaurerkreisen die Kenntnis und sogar Pflege der Psalmen vorausgesetzt werden kann und daß Mozart über diesen – für uns allerdings dunklen – Weg zu Text und Melodie kam. Eine Durchsicht der Freimaurerliederbücher des 18. Jahrhunderts würde hier vielleicht weiterführen. Bei Mozart selbst lassen sich ja verschiedentlich Beziehungen dieser Art erkennen. Schon Otto Jahn vermutet[1], daß die beiden Lieder für eine Singstimme mit Baß (KV 343), von denen das zweite („Als aus Ägypten Israel") eine freie Nachdichtung von Psalm 114 ist, sich auf Freimaurerstudien beziehen könnten[2]. Auch hat der cantus firmus der Maurerischen Trauermusik (KV 477) in den ersten fünf Takten den ersten Psalmton, während die weiteren Takte, lokaler Tradition entsprechend, d. h. wohl für den bei Begräbnissen üblichen Bußpsalm: „Miserere mei Deus", aus verschiedenen Psalmtönen (1., 6., 7.) kompiliert sind[3].



Der Vergleich der beiden Melodiefassungen zeigt, daß der Choral fünf und der Mozartsche cantus firmus sechs Zeilen aufweist. Mozarts letzte Zeile ist neukomponiert. Das Dilemma entstand für ihn dadurch, daß er sich nicht an die Barform des Chorals hielt und so (da er nicht auf die Stollenwiederholung Rücksicht nahm) mit dem neuen Text nicht zurecht kam. Er schreibt seinen Text statt dessen einfach entlang der Choralmelodie. Dadurch wird die Liedform des Chorals, das innere Gefüge der Strophe zerstört. Auch wird die melodische Gestalt der Töne dadurch verdunkelt, daß Mozart die Choraltöne

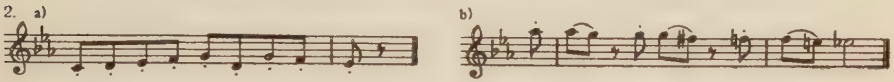
[1] *W. A. Mozart,* 1856/59, Bd. IV, S. 618, Anm. 32.

[2] Vgl. auch A. Einstein im Suppl. zur 3. Aufl. des Köchel-Verzeichnisses, 1947, S. 1004, der Mozarts Äußerung im Brief an G. v. Jacquin vom 29. Mai 1787 (Briefe, a. a. O., Bd. III, S. 417) mit diesen Stücken in Zusammenhang bringt.

[3] Vgl. O. Jahn, a. a. O., Bd. IV, S. 618.

durch Tonwiederholung in zwei Noten zerlegt, um mit der größeren Silbenzahl seiner neuen Textzeilen zurechtzukommen (im Choral hat eine Textzeile 7–8, in der Zauberflöte 10–13 Silben). Lediglich bei der letzten, neu hinzukomponierten Zeile entfällt diese Tonrepetition, und es entsteht eine echte Viertelbewegung.

Zu diesem cantus firmus treten zwei kontrapunktische Gegenmotive.



Das erste soll nach Abert und der ihm folgenden Literatur aus dem Kyrie einer Messe des Heinrich Biber aus dem Jahre 1701 stammen[1]. Dies muß bezweifelt werden. Es handelt sich bei dieser Melodie ja nicht um ein originales „Thema", etwa im klassischen Sinne, sondern um eine typische „Figur" der älteren Kunst, eine wortgebundene, d. h. vom Text her bestimmte musikalische Formel, die durch das „. . . wandelt diese Straße" der ersten Zeile ausgelöst ist, eine Schrittfigur also. Mozart übernimmt hier nicht etwa die „Original"-Melodie eines bestimmten Meisters, sondern er bedient sich einer textinterpretierenden Formel, die aus dem Schatz der musikalisch-rhetorischen Figuren des Barock stammt.

Auch das zweite kontrapunktische Gegenmotiv entpuppt sich als eine solche Figur aus der musikalischen Rhetorik. Es soll, nach Abert[2], wieder von einer genau präzisierten Stelle stammen: aus Kirnbergers „Die Kunst des reinen Satzes". Auch das darf bezweifelt werden; denn bei Kirnberger steht es bei dem ganz anderen cantus firmus „Es woll' uns Gott genädig sein"[3]. Die Übernahme durch Mozart ist demnach sehr unwahrscheinlich. Mit ihren chromatischen Vorhalten, ihrer Seufzermotivik, den Pausen auf dem schweren Taktteil, wodurch eine gewisse Unbestimmtheit und Unsicherheit hervorgerufen wird, ist diese Figur wieder ein Stück rhetorischer Musik, ausgelöst durch die Worte „voll Beschwerden" der ersten Textzeile.

Wir sehen damit Mozart im Besitz jener alten Kompositionselemente, die zum Erbe der vokalen Polyphonie gehören und die seit dem 16. Jahrhundert und dann durch das ganze Barockzeitalter hindurch als Musica rhetorica in Traktaten und Lexika erörtert und gelehrt und in den wortgebundenen Kompositionen appliziert wurden[4]. Bach kannte noch etwa hundert solcher fest-

[1] DTÖ XXV 1.

[2] A. a. O., S. 819.

[3] A. a. O., Bd. I, S. 244.

[4] Über die geschichtliche Grundlageneinheit von Musik und Rhetorik hat W. Gurlitt gehandelt: *Musik und Rhetorik*, Zs. Helicon V, 1944, S. 67 ff.; über ihre Geltung bis zu Bach vgl. A. Schering, *Das Symbol in der Musik*, hg. von W. Gurlitt, Leipzig 1941; H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941; A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950.

stehenden Figuren. Sie sind für ihn ein Hauptmittel der Text-Exegese und deuten den Text musikalisch-typisch aus. Sie sind Figuren sowohl äußerer, sicht- und hörbarer Gegenstände, als auch innerer Empfindung; sie sind damit zugleich Träger der Affektdarstellung.

Die neue Musik und Musikanschauung jenseits der großen Stilwende im 18. Jahrhundert hatte an die Stelle der Affektdarstellung den Ausdruck gesetzt, den originalen, einmaligen, direkten, „egopsychischen" Ausdruck[1]. Damit war der alten Figurenlehre der Boden entzogen, ihre objektivierenden Tonformeln konnten dem neuartigen Ausdrucksbedürfnis nicht mehr angemessen sein. Sie waren „alt". Mozart hat sie auch als alt empfunden und sich ihrer darum bewußt bedient. Über die Gründe, sich einer vergangenen, grundsätzlich anderen Lösung des Wort-Tonverhältnisses zu bedienen, soll weiter unten gesprochen werden. Zunächst erhebt sich noch einmal die Frage: Woher hat er sie?

Vor allem enthält Mozarts eigene Kirchenmusik eine ganze Reihe solcher Elemente, da sie ja als „stylus mixtus" durch einen spezifischen Stildualismus gekennzeichnet ist, der nicht erst von Mozart geschaffen wurde. Der Stil dieser Kirchenmusik mit seiner doppelten Verwurzelung sowohl in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (stile osservato), als auch in der Instrumentalmusik, der Konzert- und Opernsphäre, durchzieht das ganze 17. und 18. Jahrhundert[2]. So ist für Mozart durch den stylus mixtus hindurch das Erbe der alten Polyphonie gegenwärtig. Von daher ist auch wohl seine Briefstelle von 1783 zu deuten: „... daß sich der Gusto immer ändert – und aber – daß sich die Veränderung des gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat; welches aber nicht seyn sollte – woher es dann auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik – unter dem Dache und fast von Würmern gefressen – findet"[3].

Der Contrappunto osservato war Mozart zuerst auf den italienischen Reisen begegnet, besonders durch den Padre Martini, ohne ihm indes zu einer tieferen Erfahrung zu werden. Von größerer Bedeutung ist zweifellos die heimische Salzburgische kirchenmusikalische Tradition der Eberlin, M. Haydn und auch Fuxens. In Salzburg schrieb Mozart ja auch die Mehrzahl seiner Messen, während im Wien der josephinischen Ära nur noch die c-moll-Messe (KV 427) entstand. Innerhalb seiner Meßkompositionen zeigen die Missae solemnes mehr die Züge des modischen Operngeschmacks, während die Missae breves mehr auf seiten des alten Stils stehen. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bleibt in der Meßkomposition die Fugierung des „cum sancto spiritu" und des „et vitam venturi saeculi" traditionell; so auch noch bei Mozart[4]. Aber auch

[1] Vgl. dazu H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Dtsche. Vjschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. XXIX (1955), S. 323 ff.

[2] Vgl. W. Kurthen, *Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken*, ZfMw III (1920/21), S. 222.

[3] *Briefe*, a. a. O., Bd. III, S. 200.

[4] Z. B. in KV 49, 65, 66, 139, 167, 192, 257, 262, 317, 427.

darüber hinaus findet sich in seiner Kirchenmusik vielfach die alte Imitationstechnik und Kontrapunktik: sei es in der Doppelfuge des Te Deum KV 141, dem Hymnus KV 326, den Messen KV 115 und 167, dem Magnificat KV 193, dem Offertorium KV 222, der Litanei KV 243, der Messe KV 246, dem Offertorium KV 260 oder den Messen KV 317 und 337. In der c-moll-Messe (KV 427) und im Requiem (KV 626) kommt das Wiederaufgreifen Händelscher und Bachscher Elemente hinzu.

Mit der kontrapunktischen Satztechnik tritt auch das Figurenwesen, wenigstens in Resten, auf. Einige alte rhetorische Figuren werden von Mozart auffallend häufig verwandt. Eine Durchsicht seiner Kirchenmusik, vor allem der vor-Wiener Zeit, zeigt dies deutlich. So findet sich die absteigende Melodiefigur auf die Worte des Credo „descendit de coelis" in mehreren Messen[1]. Ebenso die entsprechende aufsteigende Melodielinie auf die Worte „et ascendit"[2]. Aufsteigende Figuren begegnen auch zum „Et resurrexit"[3] bzw. „resurrectionem"[4]. Auch chromatisch abwärtssteigende Figuren zur Darstellung des Schmerzes begegnen, so auf „passus et sepultus est"[5] oder „mortuorum"[6]. Bei eingehender Prüfung dieser Fragen ließen sich sicher noch weitere Zusammenhänge aufspüren[7].

Nicht allzu gering darf man neben der direkten kirchenmusikalischen Tradition auch die Möglichkeit der Vermittlung musikalisch-rhetorischen Lehrgutes durch den Vater Leopold veranschlagen. Dieser war ja noch ganz in humanistisch-jesuitischer Schultradition aufgewachsen. Wahrscheinlich kannte er aber auch, worauf neuerdings nachdrücklich hingewiesen wurde[8], eine größere Anzahl Bachscher und sonstiger älterer Werke, vor allem durch den Bachschüler Kräuter (1712/13 in Weimar), der als Kantor an der protestantischen Kirche St. Anna in Augsburg von 1713–41 wirkte und dessen Aufführungen Leopold zweifellos mitunter hörte. Außerdem weisen die Lagerkataloge des Lotterschen Musikverlages in Augsburg, mit dem Leopold früh in enger Beziehung stand, eine stattliche Anzahl Bachscher Werke auf[9]. Weiter wissen wir, daß Leopold eine erstaunliche Kenntnis älterer Musiktraktate besaß, in denen auch Fragen der musica rhetorica erörtert sind. Noch in seiner Violinschule von 1756 setzt

[1] Z. B. in KV 49 (1768), 65 (1769), 66 (1769), 115 (1773), 139 (1771/2), 167 (1773), 192 (1774), 194 (1774), 220 (1775), 258 (1776), 259 (1776), 262 (1776), 317 (1779), 337 (1780), 427 (1782/3).

[2] Z. B. in KV 49, 65, 66, 115, 139, 167.

[3] Z. B. in KV 49, 65, 66, 139, 258, 275 (1777).

[4] Z. B. in KV 49, 65, 66, 115, 139, 257 (1776).

[5] Z. B. in KV 49, 66, 167, 220, 337.

[6] Z. B. in KV 139.

[7] Genannt seien die frühe Grabmusik von 1767 (KV 42) mit den melodischen Figuren für das „Felsen spaltet", die Vesper KV 321 (1779) mit der plastischen Figurik auf „et exaltavit humiles", die Vesper KV 339 (1780) auf „exaltabit caput" bzw. „dimisit".

[8] E. F. Schmid, *Ein schwäbisches Mozartbuch*, Stuttgart 1948, S. 90.

[9] Vgl. ebda. S. 92.

er die Kunstregeln des sprachlichen Aufbaus, der Satzbildung und der Redekunst in Beziehung und Analogie zu den Gesetzen der „melodischen Setzkunst".

Als letzten und vielleicht stärksten Impuls für die Verwendung der rhetorischen Figuren im „Gesang der Geharnischten" dürfen wir endlich die Begegnung mit dem Bach der wortgebundenen Formen seit 1789 ansprechen.

So erscheint es erlaubt, unsere Szene von der Figurenlehre her zu deuten. Wir kehren noch einmal zu den beiden Kontrapunkten zurück. Nach der alten Lehre haben wir es bei der Schrittfigur mit einer Anabasis oder einem Ascensus zu tun, wie sie Kircher, Janowka, Vogt, Spieß erwähnen[1]; ihre Definition ist z. B. im Umkreis J. S. Bachs noch bei J. G. Walther (Musical. Lexicon 1732 und Praecepta der Musical. Composition 1708) wörtlich aus Kircher abgedruckt[2]. Sie bezeichnet bildhaft das Hinaufsteigen, darüber hinaus das Hohe, Erhabene, Hervorragende. „Anabasis sive ascensio est periodus harmonica, qua exaltationem, ascensionem vel res altas et eminentes exprimimus", formuliert Kircher[3]. „Anabasis, ascensus est, ut cum voce et textu ascendimus, ut ascendit in coelum", sagt Vogt[4].

Der zweite Kontrapunkt, die Figur der „Beschwerden", ist eine primär affekthaltige Figur. Sie hat bereits eine lange Geschichte im Barockzeitalter. Es handelt sich bei ihr ursprünglich um eine alte, aus der instrumentalen Improvisationspraxis stammende Ostinatoformel, die das Quartintervall (Tetrachord) abwärts ausfüllt. Als chromatisierter „Lamentobaß" erscheint sie vielfach in der geistlichen und weltlichen Musik des 17./18. Jahrhunderts, so u. a. bei Monteverdi, Schütz, Purcell, Bach[5]. Sie wird in den Schatz musikalisch-rhetorischer Figuren aufgenommen und erscheint nun auch in anderen Stimmen. Christoph Bernhard nennt sie in seiner Kompositionslehre „Passus durisusculus"[6]. Bei Bach ist diese Figur – im Zusammenhang mit der Betrachtung des Leidens und Sterbens Christi – ein Sinnbild der theologia crucis[7]. Hier bei Mozart symbolisiert sie die Beschwerden des zu läuternden Menschen in einem innerweltlichen Sinne!

In ihrer vorliegenden Erscheinungsform hat unsere Figur noch die Elemente zweier weiterer Figuren in sich: sie ist einmal ein Sonderfall der Pathopoiie, d. h. der allgemeinen chromatischen Abwärtsbewegung, als Schmerzausdruck[8]

---

[1] Vgl. Unger, a. a. O., S. 94.

[2] Vgl. A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers*, AfWw IX (1952), S. 96.

[3] Unger, a. a. O., S. 36.

[4] Ebda. S. 94.

[5] Vgl. E. Schenk, *Barock bei Beethoven*, Festschrift f. L. Schiedermair, 1937, S. 187 ff.

[6] Vgl. J Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*, Leipzig 1926, S. 77 f.

[7] Vgl. W. Gurlitt, *Zu Bachs Ostinatotechnik*, Bericht über die Wissenschaftl. Bachtagung, Leipzig 1950, S. 240.

[8] Vgl. A. Schmitz im Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 42.

und andererseits eine Tmesis bzw. Suspiratio[1], in der die Pausen zur Darstellung des Seufzens gebraucht werden. „Ad hanc revocari potest *στένασμς* sive supiratio, dum per pausas fusas, aut ideo suspiria vocantur, gementis et suspirantis animae affectus exprimimus“[2].

Beide Figuren, die im Text nacheinander folgen, erscheinen in Mozarts Komposition gleichzeitig, übereinander geschichtet. In solcher Kombination wird ein Doppeltes zugleich hörbar, zwei Aspekte der gleichen Situation. Der Gegensatz des rüstig Aufwärtsschreitens und des schmerzlich Zagenden, beides zugleich demselben cantus firmus zugeordnet, schafft gleichsam einen Kontrapunkt der Bedeutungen. Dieser Gegensatz aber ist wieder eine neue musikalisch-rhetorische Figur, von den Theoretikern Antitheton genannt. „Antitheton sive contrapositum, est periodus harmonica, qua oppositos affectus exprimimus“, sagt Kircher[3].

Von den Figuren aus gesehen hätte Bach das Stück genauso anlegen können. Allerdings ergeben Bachs schon genannte Bearbeitungen des gleichen Choralcantus firmus („Ach Gott vom Himmel sieh darein“ als Orgelchoral, bzw. Kantate und Choralsatz)[4] in bezug auf die Figurik keine Vergleichsmöglichkeiten. Ebensowenig läßt sich von unserer Fragestellung aus jene Mozartsche Skizze einer Bearbeitung des gleichen Chorals heranziehen, die in einem Aufgaben- und Skizzenheft überliefert ist[5].

Doch haben wir einen anderen Bachschen Chorsatz, in dem unsere beiden Figuren gekoppelt erscheinen.

3.

[1] Vgl. Unger, a. a. O., S. 72.

[2] Kircher, vgl. Unger ebda.

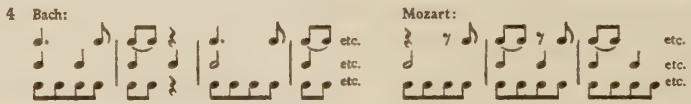
[3] Vgl. Unger ebda.

[4] S. o. S. 9, Anm. 9.

[5] Vgl. dazu R. Lach, *Mozart als Theoretiker*, Denkschrift der Akad. d. Wiss., phil.-hist. Klasse 61, I, Wien 1918. Die Skizze auch in Abert, *W. A. Mozart*, a. a. O. II, Anhang S. 49. Mit Ausnahme der Tatsache, daß es sich um die gleiche Choralmelodie handelt, hat diese Skizze nichts mit der Choralbearbeitung der Zauberflöte zu tun. Die noch von Einstein in der dritten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* S. 793 geäußerte Vermutung: „. . . handelt es sich sicherlich um einen Entwurf zum Auftritt der Geharnischten Männer im II. Finale“, erscheint darum sehr fragwürdig.

In der Motette „Jesu meine Freude" wird im Vers 5 auf den Text „Gute Nacht, o Wesen" im Tenor durch eine dauernde Schrittfigur das Abschiednehmen als Bewegung, als Fortschreiten dargestellt, während die Soprane die Geste der in Halbtonschritten abwärtsgehenden Figur des Abschiedsaffektes, des Schmerzes erhalten[1]. Zu beiden Figuren tritt der Choral-cantus firmus.

Auch die Schichtung der Mensuren ist bei Mozart ähnlich wie bei Bach. Der cantus firmus in Vierteln, die Schrittfiguren in Achteln, die Seufzerfiguren in Achtelvorhalten mit Pausen dazwischen.

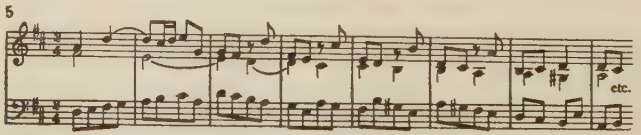


Mozarts Komposition gehört damit auch rhythmisch einer anderen Welt an als der des „klassizistischen Großtakts"[2]. Dafür spricht auch die Abwesenheit jeder achttaktigen Periodik. Schon die Ombra-Einleitung ist dafür charakteristisch. Ihre 6 Takte gliedern sich:

$$\underbrace{\underbrace{1+2 \text{ Takte}}_{3 \text{ Takte}} \quad \underbrace{1+2 \text{ Takte}}_{3 \text{ Takte}}}_{6 \text{ Takte}}$$

Auch das Folgende zeigt keine klassisch-rhythmische Struktur. Die kontinuierlich pulsierende Rhythmik mit den durch die imitierenden Stimmeinsätze der

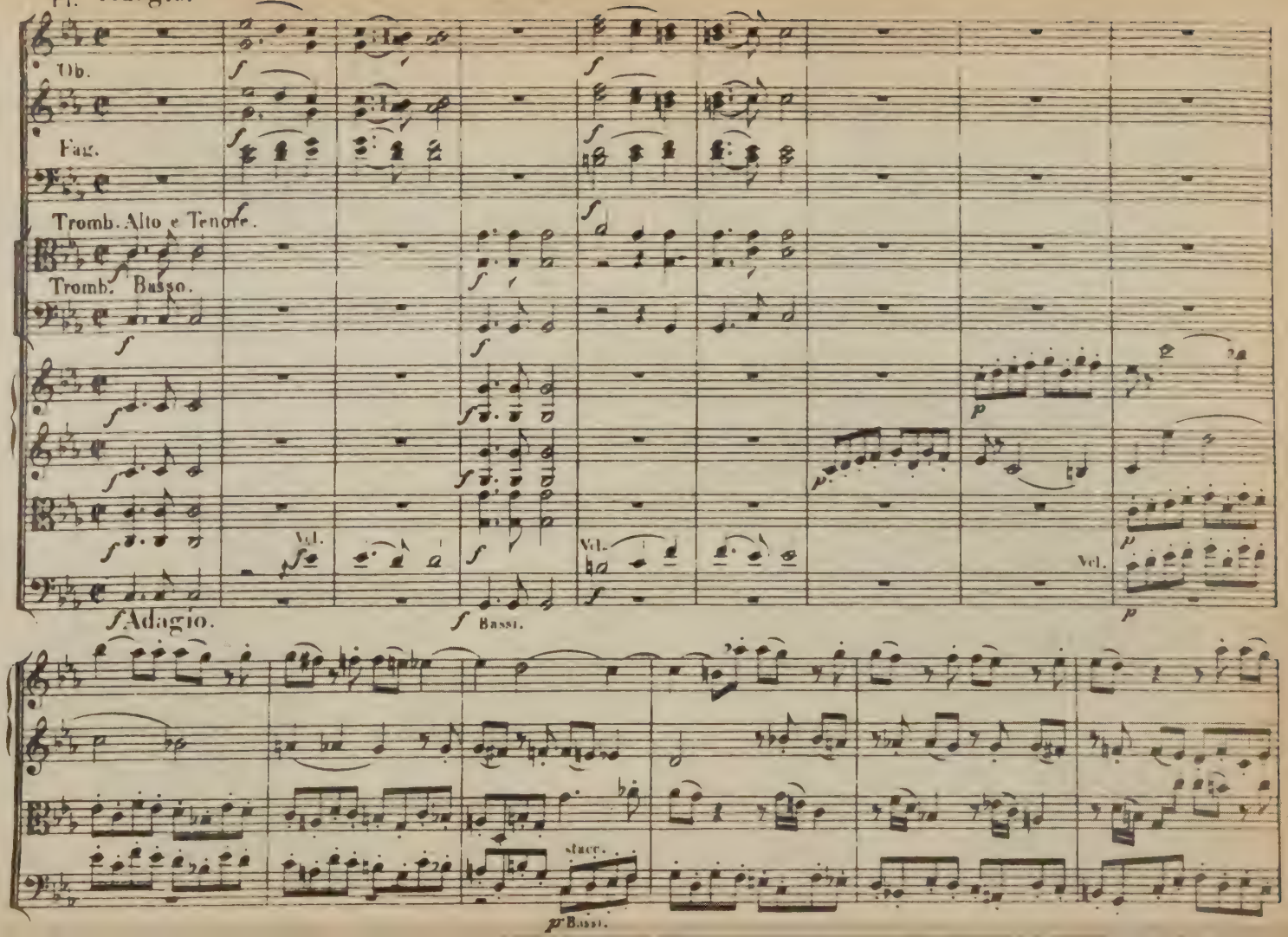
[1] Verschiedene verwandte Seufzermotive aus Bach teilt Fischer (a. a. O., S. 44) mit. Aber auch in Bachs Instrumentalmusik findet sich die Kombination unserer beiden Figuren, vgl. Kleines Präludium Nr. 4 in D-Dur:

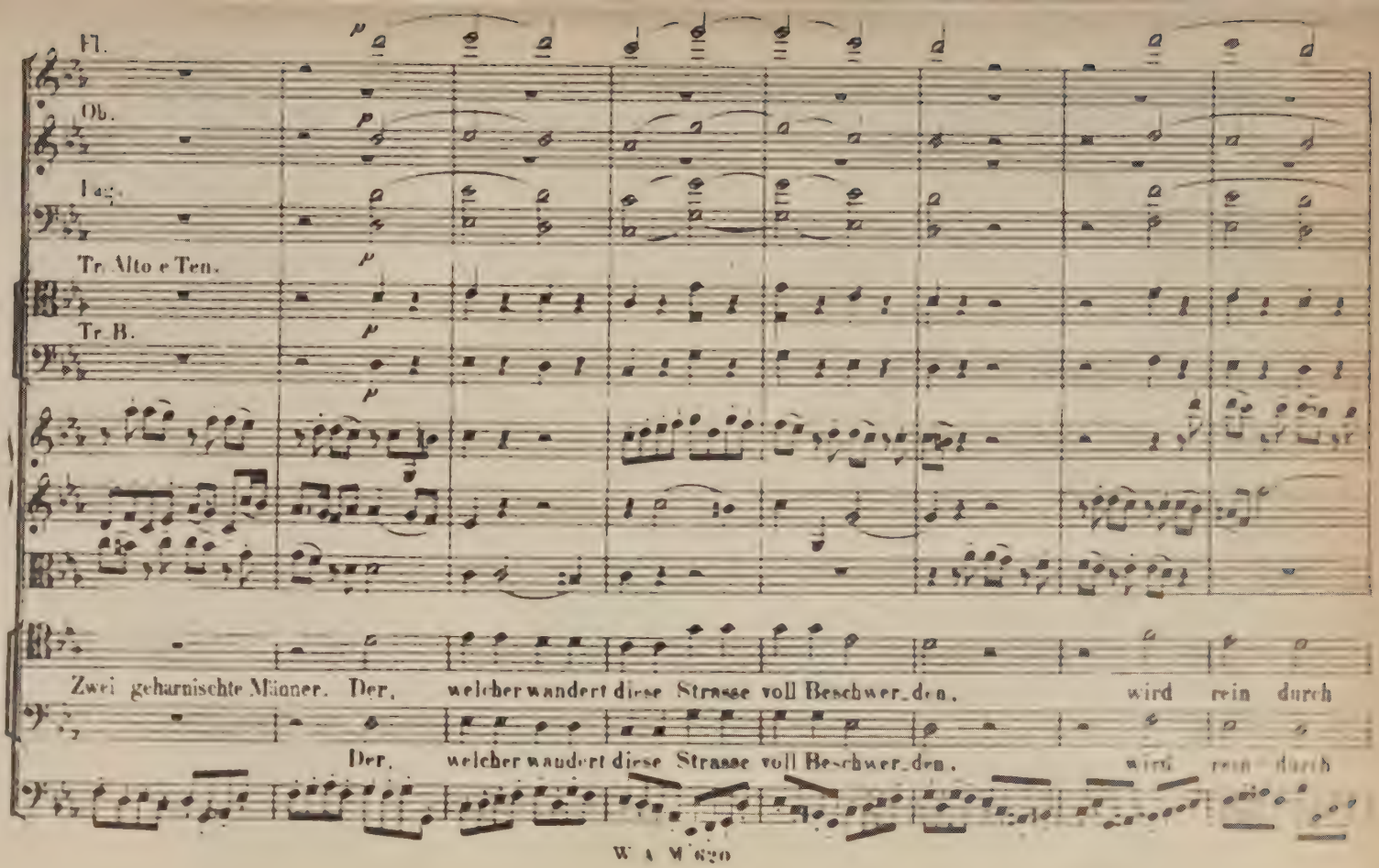


[2] Vgl. W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung*, Abh. d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Mainz 1955, S. 664.

Abb. 1: Szenenbild der Uraufführung der *Zauberflöte*, 2. Akt, 28. Szene.
Farbiger Stich von Joseph und Peter Schaffer

II. Adagio.


Ob.
Fag.
Tromb. Alto e Tenore.
Tromb. Basso.
Vcl.
Vcl.
Vcl.
fAdagio.
f Bassi.
p
stacc.
p Bassi.



W. A. Mozart, Die *Zauberflöte*, aus dem Finale des 2. Aktes
(Gesamt-Ausgabe der Werke W. A. Mozarts, Serie V, Band 20, S. 175)

Abb. 2: Szene aus der *Zauberflöte*, 2. Akt, 28. Szene.
Stich von J. H. Ramberg aus dem Taschenbuch *Orphea*, 1826

beiden Figuren erzeugten, sich überschneidenden Linien bewirkt den ungefähren Eindruck etwa einer Bachschen Fuge[1]. Und doch schimmert trotz aller angenommenen Nähe der neue rhythmische Stil der geordneten Akzente, des „funktionalen Betonungssystems" hindurch. Während zwar die „Beschwerdenfigur" im Verlauf auf jedem Taktteil vorkommt, sind die Einsätze der „Wandelfigur" nur auf den guten Zeiten, also auf 1 und 3 zu finden. Das gibt dem Satz trotz aller barocken Attitude den klassizistischen Einschlag. Wie anders ist die Spannung bei Bach etwa in der ersten Fuge des Wohltemperierten Klaviers, wo mit einer analogen Schrittfigur gearbeitet wird, deren Einsätze aber auf allen Taktteilen erfolgen!

Auch die Harmonik weist gewisse altertümliche Züge auf. Der Choral selbst ist ursprünglich hypophrygisch. Mozart versetzt ihn nach c-moll, behält aber an den Schlüssen gewisse kirchentonale, phrygische Züge bei. Freilich würde in der stärkeren Betonung der phrygischen Elemente der Satz bei Bach doch anders aussehen! Aufschlußreich und zweifellos wieder textgebunden ist die Verwendung der Es-Dur-Parallele auf „Erleuchtet".

Den klanglichen Aufbau und die Instrumentation kann man ganz aus der Klangvorstellung und dem Registeraufbau der Orgel verstehen, die ja ihrerseits auch für das Bachsche Orchester das Vorbild abgab[2]. Der cantus firmus wird von den beiden Geharnischten im Oktavabstand gesungen, also gewissermaßen mit 8′ und 16′. Flöten, Oboen und Fagott gehen mit dem cantus firmus; allerdings statt in Vierteln in halben Notenwerten, das heißt also im Rhythmus des ursprünglichen Chorals, dessen Erscheinungsform damit unterstrichen wird. Auch die Posaunen gehen mit dem cantus firmus, doch haben sie nur Viertel mit anschließender jeweiliger Viertelpause. Die Choraltöne erhalten dadurch gleichsam schärfere Ränder. Dazu bewegen sich die imitierenden Figurenkontrapunkte in den vier Streicherstimmen in einem eigenen „Register", das einen völlig homogenen Klangraum schafft. Es ist indes kein wirklicher Orgelklang, der da ertönt, sondern ein instrumentierter, nachgemachter, ein säkularisierter Orgelklang. Die Orgelvorstellung konnte für Mozart in dieser eminent „maurerischen" Szene auch deshalb naheliegen, weil das Instrument in den Freimaurerriten eine Rolle spielte[3]. Mozart schreibt in seinen maurerischen Kompositionen mehrfach die Orgel vor[4].

[1] Noch einmal klingt das gleichmäßige Achtelpochen, wie es die Choralbearbeitung durchzieht, auf: in der unmittelbar folgenden Szene mit Pamina, wenn Tamino sich an die Inschrift über der Pforte erinnert: „Dies sind die Schreckenspforten", und ebenso, wenn er fortfährt: „Ich selber führe dich", wobei die Schrittbewegung in der Vorstellung des Führens neu aufgegriffen wird und so die Szenen psychologisch verknüpft werden.

[2] Vgl. dazu W. Gurlitt, *J. S. Bach,* [3]Kassel 1949, S. 76.

[3] O. E. Deutsch hat (a. a. O., S. 28) nachgewiesen, daß die Wiener Logen sich neben dem Klavier auch kleinerer Orgeln für ihre Zusammenkünfte bedienten.

[4] Die „Gesellenreise" (KV 468) ist nach einer handschriftlichen Anmerkung von C. A. André für Singstimme mit Orgel (vgl. Einstein in KV [3], S. 589); „Zerfließet

Auch die dynamischen Zeichen unterstreichen diesen orgelhaften, terrassenmäßig registrierten Charakter. Die sechs Takte der Einleitung weisen in allen Stimmen ein gleichmäßiges *f* auf. In der eigentlichen Choralbearbeitung haben alle Stimmen ein *p*, während der cantus firmus überhaupt nicht dynamisch charakterisiert ist. Es handelt sich lediglich um die allgemeine Festlegung der „Terrassen"stufe, weit ab von aller Affektdynamik der neuen Musik mit ihren Crescendi und Decrescendi und ihren plötzlichen Wechseln. Dies gilt jedoch nur für die eigentliche Choralbearbeitung; denn die Dynamik der folgenden Takte, die in den dramatischen Opernstil zurückleiten, ist gekennzeichnet durch eine Häufung von modernen dynamischen Mitteln. Auf das „Schließt mir die Schreckenspforten auf, ich wage froh den kühnen Lauf!" „Tamino, halt . . ." finden sich in 5 Takten nicht weniger als 28 differenzierende dynamische Angaben.

Die Analyse unserer Szene erweist eine erstaunliche Annäherung Mozarts an den alten Stil, an den Typus der Bachschen Choralbearbeitung, wie er dort in Orgelchoral, Kantate und Motette verwirklicht war. Darüber hinaus ist sie ein eindrucksvolles Beispiel einer historischen Tiefenschichtung. Ihr ideeller Gehalt weist über die Humanitätsideologie des 18. Jahrhunderts zurück nach Griechenland und Ägypten. In der Choralmelodie spannt sich der Bogen über Protestantismus und lutherische Reformation zum Psalm aus dem Alten Testament. In der Tatsache der cantus firmus-Bearbeitung öffnet sich der Bezug zu ältesten Formen der europäischen Mehrstimmigkeit. Im Parodieverfahren, in der Verwendung der musica rhetorica, in der inneren Nähe zur Orgelwelt des Barock leben mächtige Traditionszüge der älteren Musikgeschichte auf. In dieser simultanen Präsenz verschiedener historischer Stufen und Epochen wird dem lauschenden Ohr die spezifische Kontinuität der abendländischen Musik, ihre Geschichtlichkeit vernehmbar.

V.

Was bedeutet nun, von Mozart her gesehen, die Verwendung des alten Stils an dieser Stelle? Was soll, im Sinne jener für die Zauberflöte so bezeichnenden Stilcharakteristik, von der wir oben ausgingen, mit der altertümlichen Choralbearbeitung ausgesagt werden?

Abert meint[1], Mozart habe eine „streng kirchliche Färbung" im Sinne. Das ist von der Werkidee, von Sarastro, Isis und Osiris her gesehen, sicher nicht berechtigt. Fischer[2] bringt die cantus firmus-Bearbeitung in Zusammenhang

---

heut', geliebte Brüder" (KV 483) ist für 3st. Chor mit Orgelbegleitung, mit der Überschrift „Zur Eröffnung der □ Bruder Mozart mpr"; „Ihr unsre neuen Leiter" (KV 484) ist ebenfalls für 3st. Chor mit Orgel, mit der Überschrift: „Zum Schluß der □."

[1] *W. A. Mozart,* a. a. O., II, S. 820.

[2] A. a. O., S. 46.

mit den „freireligiösen" Gesängen der Oper (Priestermarsch, Priesterchöre, „Bald prangt den Morgen zu verkünden" usf.), die „das Ideal des deutschen Kirchengesanges jener Zeit" darstellten, wie es auch noch in Schuberts „Deutscher Messe" oder Mendelssohns „Daß man vom Liebsten, was man hat", lebendig sei; der Gesang der Geharnischten sei ihr höchster Gipfel.

Zweifellos gehören die genannten Stücke in Haltung und Stil zusammen. Doch ist der Gesang der Geharnischten bewußt aus diesem Zusammenhang herausgenommen. Bei ihm allein handelt es sich um „alte Musik". Mozart wählt einen vom Vorigen und Nachfolgenden völlig verschiedenen Stil, um die Szene als etwas „Ganz-Anderes" abzusetzen, was ja auch jeder Hörer im Zusammenhang ohne weiteres empfindet. Die Szene stellt den Höhepunkt der Mysterienhandlung dar[1]. Einsam, wie ein archaischer Block, steht sie innerhalb des Mozartschen Musiktheaters.

Für die Wahl eines älteren Typus der Wortvertonung ist es sicher, mehr oder weniger bewußt, für Mozart von Bedeutung gewesen, daß der Text nicht eine „oratio directa" ist, sondern eine Inschrift[2]. Sie ist für den nicht Eingeweihten nicht lesbar und wird Tamino von den Geharnischten vorgelesen bzw. rezitiert. Ein Text also außerhalb aller Konvention der Librettistik. Die Handlung steht still, wir befinden uns außerhalb der theatralischen Aktion. Keine der traditionellen Formen, wie Arie, Rezitativ, Accompagnato oder Ensemble konnte dem eigenartigen Charakter dieses Textes gerecht werden. In der Entscheidung Mozarts für die vorliegende Form der Vertonung offenbart sich sein waches Bewußtsein für das Verhältnis von Sprache und Musik. Er wendet sich ab von der bühnenüblichen Art, Text zu vertonen und hebt damit gerade die Besonderheit der Szene ins hellste Licht. In die Oper schiebt er ein kantatenhaftes Gebilde ein. Gerade darin zeigt sich, hier vom Negativen her, Mozarts untrüglicher Sinn für die Sprache der Bühne[3].

Das Mozartsche Musiktheater ist, wie Georgiades eindringlich gezeigt hat[4], gekennzeichnet durch das direkte, unmittelbare Umsetzen menschlichen Han-

---

[1] Angeblich soll die cantus firmus-Bearbeitung ja auch das erste Stück gewesen sein, das Mozart zur Oper entwarf (nach einer Mitteilung von A. Fuchs, die Jahn zitiert, vgl. Einstein KV[3] S. 793); vielleicht liegt aber auch eine Verwechslung mit Mozarts Skizze zum gleichen Choral vor (s. o. S. 15, Anm. 5). Immerhin ist der Gesang der Geharnischten im Autograph der Zauberflöte die saubere Abschrift einer (verlorenen) Vorlage.

[2] In dem für das Libretto so wichtigen Séthos-Roman (s. o. S. 6) ist diese Inschrift durch große Lettern besonders hervorgehoben!

[3] Schon einmal hatte Mozart eine Inschrift vertont, damals noch als Secco-Rezitativ: In der 12. Szene (auf dem Kirchhof) des 2. Aktes des Don Giovanni liest Leporello seinem Herrn die goldenen Lettern am Grabmal des Komthurs vor: „Dell'empio, che mi trasse al passo estremo, qui attendo la vendetta."

[4] *Aus der Musiksprache des Mozarttheaters*, Mozart-Jb. 1950, S. 76 ff. „Der Wiener Klassik war es vorbehalten, den Menschen in seiner Eigenart, das Spezifisch-Menschliche, den freien Willen, das menschliche Handeln mit musikalischen Mitteln zu erfassen, als Musik zu verwirklichen. Keiner anderen Musik, weder vor

delns in Musik. An die Stelle des in der alten Kunst stehenden einheitlichen Affektbildes, vor allem in der Arie, setzt Mozart, nach dem Vorgange der Buffo-Oper, das Bild vielfältiger und auf engstem Raum kontrastierender Affekte und Stimmungen, das in Sprache und Musik laut werdende Agieren des hier und jetzt gegenwärtigen Menschen. Sprache (direkte Rede), Gesang und Aktion fallen in eins[1].

---

noch nach der Klassik, wohnt dieser spezifische Sinn oder auch nur ein ähnlicher inne" (ebda. S. 85); vgl. auch vom selben Verfasser: *Musik und Sprache,* Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, bes. S. 89 ff. u. 115 ff.

[1] Werfen wir noch einen Blick auf andere Weisen, wie MOZART in der Zauberflöte Vorstellungen des Schreitens und Wandelns in Musik setzt, dann wird die Besonderheit der archaisierenden Lösung im Gesang der Geharnischten deutlich:

Mehrfach begegnet der spezifische, zur Charakterisierung der Priester- und Mysterienwelt verwendete feierlich-sakrale Marsch- bzw. marschähnliche Rhythmus: I, 8: Die drei Knaben: „Zum Ziele führt (!) dich diese Bahn", dagegen Tamino zweimal kontrastierend, einmal arios, einmal rezitativisch, unterbrochen durch denselben Marschrhythmus. I, 8: Priester: „Sobald dich führt (!) der Freundschaft Hand", wieder durch rezitativischen Gesang Taminos unterbrochen, danach Chor mit dem gleichen Marschrhythmus. II, 9: Marsch der Priester. Gerade an diesem Stück hat GEORGIADES (Aus der Musiksprache . . ., a. a. O., S. 84 f.) nachdrücklich die klassische Haltung demonstriert: das Prinzip der selbständigen Glieder, die geistige Aktivität, die „Spontaneität der geistigen Kräfte", den freien Willen! II, 18: Chor der Priester: „O Isis und Osiris, welche Wonne." II, 21: Die drei Knaben: „Bald prangt . . ." II, 21: Flötenmarsch während der Prüfungen. II, 21: Chor: „Heil sei Euch Geweihten", ein nach Dur gewandelter Chorsatz, der auf die c-moll-Einleitungstakte des Gesangs der Geharnischten zurückweist (s. o. S. 8).

Im Mittelteil von Sarastros (Lied-)Arie „In diesen heil'gen Hallen" (II, 15) ist wieder eine Bewegungsvorstellung der Ausgangspunkt der Erfindung, ausgelöst durch das gleiche Wort „wandeln", das im Gesang der Geharnischten die Schrittfigur bedingt: „Dann wandelt er an Freundes Hand vergnügt und froh ins beßre Land." Wie anders ist hier das „Wandeln" in Musik gesetzt! Allerdings ist die pochende, gleichmäßige Rhythmik (Sechzehntel-Staccati, die bei dem langsamen Tempo etwa der Achtelbewegung der Choralbearbeitung entsprechen) wieder da. Violinen, Fagott und Hörner gehen mehrfach von der Parallel- in Gegenbewegung über, wodurch ein ganz plastisches „versinnlichtes" Bild von zwei schreitenden Menschen entsteht. Dazu spannt die Singstimme – ebenfalls in Sechzehnteln – in zweimaligem Anlauf einen weitgeschwungenen, ausdrucksvollen Legato-Bogen über mehr als eine Oktave aufwärts und wieder hinab, dessen Melos ganz mit Vorhaltsbildungen durchtränkt ist. So übernimmt hier das Orchester eine freie (nicht rhetorische) Interpretation der schreitenden Freunde, während die Singstimme die Figurik umwandelt in ein modernes, expressives Arioso. Aus dem alten Figurenmelos ist klassisches Themamelos geworden.

Wie weit ist der Gesang der Geharnischten von derartigen Bestimmungen und damit vom übrigen Mozartschen Musiktheater entfernt, ja ihm entgegengesetzt! Hier ist die Musik nicht unmittelbare Aktion; sie ist auch nicht ausdrückende Musik im Sinne eines Sich-Selbst-Ausdrückens von Komponist oder Sänger. Sie hat Distanz, sie objektiviert. Das Wort ist in ihr wichtiger als die Handlung, das Gesagte wichtiger als die Sagenden.

Der Inschriftcharakter ist demnach von großer Bedeutung, und die Inschrift selbst gehört zum Bühnenbild! Ältere Szenendarstellungen zur Feuer- und Wasserprobe beweisen, daß man früher darauf achtete. Wir geben zwei Belege wieder: das Szenenbild der Uraufführung von 1791 und einen Stich aus dem Taschenbuch Orphea von 1826 (Abb. 1 und 2)[1].

Die Mysterienhandlung spielt in einer fernen, alten Zeit. Hier mag für Mozart vom Inhaltlich-Atmosphärischen her ein weiterer Grund für die Verwendung des alten Stils liegen. Er symbolisiert ganz allgemein altertümliche Musik sakraler Färbung. Schon der als Quelle für das Libretto so wichtige Séthos-Roman[2] weist bereits im Titel darauf hin: „Séthos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte. Traduite d'un manuscrit grec." Ja, sogar von alter Musik ist dort einmal die Rede[3]: „De grands choeurs chantaient en musique lente des hymnes tirés anciens, et accomodés a la necessitée présente"[4]. Zur Charakterisierung solcher alten Riten bedient sich Mozart eines älteren Stils der Kirchenmusik, da er ja nicht ägyptische Musik erklingen lassen kann. So ist ihm Bachs Stil ganz allgemein der Inbegriff einer alten, feierlich-rituellen Musik. Er war ja auch im Rahmen der damaligen in Wien üblichen Kirchenmusik durchaus fremd. Ihrer geschichtlichen Herkunft nach gehört diese Choralbearbeitung in die Welt des Protestantismus. Doch ist sie für Mozart nicht mehr an diese Herkunftssphäre gebunden; sie ist frei verfügbar geworden und hat ihren Sinn gewandelt im Sinne einer nur noch allgemeinen Assoziation auf Altes, Rituelles, Gottesdienst-Ähnliches. Während bei Bach ein Choral an einer genau präzisierten Stelle steht und einem ganz bestimmten liturgisch-theologischen Bedeutungshintergrund zugeordnet wird, ist er bei Mozart von diesen Beziehungen und Bindungen „befreit" und kann einer viel allgemeineren Charakterisierungsabsicht dienen. Es kommt ihm nicht so sehr auf die Choralsubstanz, als auf die Choralstimmung an.

Aber auch die verwendete Satztechnik selbst hat für Mozart symbolischen Charakter. Mitten in einer galanten, ausdrucksbetonten Stil- und Formenwelt

---

[1] Abb. 1 nach einem farbigen Stich von Jos. und Peter Schaffer, Abb. 2 nach einem Stich von J. H. Ramberg. Vgl. R. Bory, *W. A. Mozart, sein Leben und sein Werk in Bildern*, Genf 1948, S. 189 und 193.

[2] S. o. S. 16.

[3] Zit. b. G. de Saint Foix, a. a. O., Bd. V, S. 228.

[4] Eine weitere Parallele könnte man zwischen dem Anfang des Romans, wo vom Wechselgesang eines Vorsängers und dem Chor ägyptischer Völker die Rede ist, und der Priesterszene mit Sprecher in der Zauberflöte (II, 1) erblicken.

weist der strenge Kontrapunkt auf die alte quadriviale Auffassung von der Musik als einer Numerus-Kunst, wie sie noch bei Bach allgegenwärtig ist[1]. Tamino steht vor der letzten schweren Prüfung, vor einer Aufgabe, die bewältigt werden muß; er muß hindurch durch ein strenges Gesetz. Gerade diesen Sachverhalt vermag die strenge Kontrapunktik zu charakterisieren. Was J. G. Walther in seinem Lexikon über die strengste kontrapunktische Form, den Kanon, schreibt: „Canone (ital.), Canon (lat.), κανῶν (gr.) heisset: eine Regul oder ein Gesetz, welches man in acht nehmen soll"[2], das gilt auch noch für Mozarts Zeit. Ja, es erscheint bei der inneren Anteilnahme Mozarts an seinem Stoff erlaubt zu sagen, daß auch der Komponist, so wie sein Held Tamino, gleichsam sich selbst im Komponieren diesem Gesetz unterwirft.

Dem strengen Satz eignet, im Gegensatz zur neueren Ausdrucksmusik, etwas Unsinnliches. Er erklingt beim Durchgang Taminos von der sinnlichen zur geistigen Welt, dort, wo ihm die Überwindung von Natur und Elementen durch Weisheit und Tugend aufgegeben ist. Ganz ähnlich „unsinnlich" empfand ja auch Goethe den Bachschen Kontrapunkt, wenn er nach dem Anhören von Orgelmusik meinte: „... So bewegte sichs in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte."

Die strenge Kontrapunktik ist, von der Mozartzeit her gesehen, etwas Fernes, nur wenigen Vorbehaltenes, der Inbegriff musikalischer Gelehrtheit, eine Art Arcandisciplin. Sie hat esoterischen Charakter, und sie kann darum leicht in Beziehung gebracht werden zu der Esoterik, Geheimnisliebe und „Weisheit" der Freimaurer[3]. Bachs Kunst war in Mozarts Zeit keineswegs Allgemeingut; sie wurde nur von kleinen Kreisen von Kennern und Schülern geehrt und gepflegt[4]. Zwischen 1750 und 1800 wurde keines seiner Werke ge-

---

[1] Was man von dem Fugato der Ouverture nicht sagen kann, wenn auch ABERT (a. a. O., S. 770) beide Stücke zusammennimmt als „Symbol der höchsten Idee des Stückes, des Durchbruchs voller edler Menschlichkeit durch den Widerstand aller feindlichen Mächte". Es handelt sich um zwei völlig verschiedene Ausprägungen und Typen des Fugenhaften. Die Ouverture ist mehr Sonate als Fuge in ihrer freien Verbindung von kontrapunktischer und thematischer Arbeit, das Thema selbst entstammt zweifellos der Buffo-Sphäre. Die glanzvolle, konzertierende Haltung der Ouverture repräsentiert mehr die „Außenseite" der Musik, während Thematik und Fugierung in der Choralbearbeitung einer „inneren" Musiksphäre angehören.

[2] *Musikalisches Lexicon*, 1732, S. 132.

[3] Daß bei den gelehrten Freimaurern in Wien noch Reste quadrivialer Musikanschauung lebendig waren, zeigt der Stammbucheintrag des Großmeisters IGNAZ v. BORN in MOZARTS Stammbuch vom 27. April 1787 (Orig. im Mozart-Museum Salzburg, mitgeteilt von DEUTSCH, a. a. O., S. 12): „Dulcis Apollo! qui tuas artes, tua munera Mozarto nostro dedisti, ut poscenti chorda sonos reddat, quos vult manus et mens, acutos, graves, citos, tardos, canoros, querulos, magnos, parvos, sine ulla offensione concinentes, fac ut cum grata lyrae suae musica faustorum quoque dierum numeri consonent, et gratae sortis harmonia."

[4] Auf die Esoterik der BACH-Adepten und des BACH-Kultes von damals wirft eine sowohl über KITTEL wie über KIRNBERGER erzählte Anekdote ein helles Licht:

druckt, so daß man auf die wenigen alten Drucke bzw. Abschriften angewiesen war. Auch Mozart lernte sie so kennen[1].

VI.

Mozart liefert uns mit dem Gesang der geharnischten Männer gewissermaßen eine Selbstinterpretation seiner Bachauffassung. Es wäre zweifellos falsch, wollten wir unser heutiges Bild von Bach an das Mozartsche herantragen. Auch der Mozartsche Bach ist eine geschichtliche Größe, mag er noch so sehr eine Umdeutung sein. Mozarts Auffassung entspricht in vielem dem allgemeinen Bachbild der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das nur noch vom Orgelvirtuosen und -kenner Bach wußte und in ihm vor allem den größten Vertreter satztechnischer Kunst sah. Denn was Männer wie Walther, Mizler, Birnbaum, Gesner, Scheibe, Marpurg, Adlung, Hiller, Gerber, Kirnberger über ihn sagen, gilt immer nur seiner tiefsinnigen kontrapunktischen Kunstfertigkeit[2]. Man spricht von dem „Tiefsinn, mit dem er die verborgensten Geheimnisse der Harmonie zur künstlichsten Ausübung brachte", seiner „tiefsten Einsicht in die verstecktesten Geheimnisse der Musik", von der „ungemeinen Kunst in der Musik", von der „Wissenschaft des Satzes", von dem „größten Kontrapunktisten der Welt", der „mit Newtons Geist alles umfaßte, was man bisher über Harmonie gedacht hatte".

So sieht die neue Zeit nicht mehr die innere Einheit der Kunst Bachs mit dem Weltbild und der Musikanschauung des Barock, genauer: mit Frömmigkeit und Glauben des lutherischen Protestantismus. Für die neue Musikanschauung mit ihrem anthropozentrischen und philanthropischen Einschlag ist auch die Bachsche Musik nicht mehr gebunden an ihre Herkunftssphäre. Sie wird abgetrennt von der kirchlichen Symbolwelt, von Bibel und Liturgie. Und so kann auch Mozart die ursprünglich der protestantischen Kirchenmusik zugehörige Choralbearbeitung auf die Opernbühne bringen. Die strenge Gerüstkonstruktion und die musica rhetorica sind zwar vorhanden, doch stehen sie nicht mehr im Dienste der Verkündigung des Bibelworts. Sie dienen vielmehr der Verkündigung eines rein humanitären Ideals. Nur noch eine allgemeine

---

„Zu einer eigenen Art von Belohnung oder Strafe für seine Schüler diente ein wohlgetroffenes Ölgemälde von J. S. Bach, welches er ... über sein Klavier gehängt hatte. Zeigte sich nun der Lehrling in seinem Fleiße dieses Vaters der Harmonie würdig, so wurde der Vorhang, der es bedeckte, aufgezogen. Für den Unwürdigen hingegen blieb Bachs Angesicht verhüllt" (zit. b. F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, a. a. O., S. 16).

[1] Ähnlich kam die Kenntnis Bachs ja auch an Goethe durch einen kleinen Zirkel: durch Zelter, Rochlitz, den Kantor Schütz in Berka und durch Felix Mendelssohn.

[2] Die im folgenden angeführten Zitate finden sich in: *J. S. Bach, Documenta*, Kassel 1950, S. 70 ff.

Assoziation zum „Religiösen" ist vorhanden. Mozart deutet in einem grandiosen Säkularisierungsvorgang die Musik Bachs um in die idealistisch-humanitäre Auffassung seiner Zeit, die gerade in der Zauberflöte eine ihrer höchsten Erfüllungen findet. Damit ist sein Bachbild um eine Dimension reicher als das der oben zitierten Zeitgenossen. Mozart bringt die Bachsche Musik in Zusammenhang mit seinen eigenen Idealen der Menschwerdung, der Menschenverbrüderung, der Gemeinschaft edler Geister, der „Weisheit" und der „Tugend".

Von allen Zeitgenossen kommt wohl Goethe, der ja einen zweiten Teil der Zauberflöte zu schreiben unternahm, der Mozartschen Auffassung am nächsten, wenn er nach dem Anhören Bachscher Orgelmusik äußert: „An das Allgemein-Menschliche in uns rührt die Musik. . . . Das Heraustreten aus der Hülle, die uns umgibt, die Gemeinschaft mit größeren Geistern ist das vorzüglich Wünschenswerte, das dann als tiefinnere Bestätigung des Seelischen meinetwegen auch im musikalischen Sinn sich äußern und verstanden sein mag. Die Musik führt uns in eine Weltanschauung hinüber, wie sie großartiger und milder nicht auszudenken ist"[2].

---

[2] Rud. v. Beyer, *Meine Begegnung mit Goethe und anderen großen Zeitgenossen, Tagebuchblätter,* bearb. von seinem Enkel Rud. Schade, Berlin 1929, S. 68. Zu dieser Quelle vgl. R. Steglich im Mozart-Jb. 1950, S. 75.

Die älteste erreichbare Gestalt des St. Galler Tropariums

von

HEINRICH HUSMANN

Eine der Fragen, die die Musikwissenschaft immer erneut bewegt haben, ist die nach der Stellung und Bedeutung St. Gallens in der Entwicklung der frühmittelalterlichen Musik. Viele Meinungen sind vorgetragen worden, oft nur auf Vermutungen gestützt, oft nur auf unsichere, häufig zu späte und nicht mehr maßgebende Theoretiker-Aussagen gebaut, oft durch überlegene Kenntnis der Zusammenhänge und durch exakte Beobachtung und Feststellung von Tatsachen eine wirkliche Sicherheit gebend. Wenn man die damalige Stellung St. Gallens innerhalb der musikalischen Zentren Europas untersuchen will, ist es notwendig, einerseits etwa die weite Verbreitung der Notkerschen Prosen als Zeichen der literarischen Bedeutung St. Gallens zu untersuchen (denn eine musikalische Produktivität St. Gallens, Komposition der zugrundeliegenden Sequenzenmelodien, ist nicht wahrscheinlich, da es sich um größtenteils vorher schon in Mitteleuropa allgemein verbreitete Melodien handelt [1]), andererseits aber auch, und zwar zunächst, durch philologische Untersuchungen der aus St. Gallen selbst stammenden Handschriften das Repertoire St. Gallens überhaupt einmal erst festzustellen. Nur so wird man zu einer einwandfreien Beurteilung der komplizierten Verhältnisse gelangen können [2].

---

[1] Vgl. hierzu vorläufig das Referat des Verf.s auf dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Oxford 1955, in dem bereits mitgeteilt wurde, daß von den 49 Melodien des St. Galler Sequentiars 30 zugleich dem Repertoire von St. Martial angehören. Die eingehende Analyse des südfranzösischen Prosenrepertoires mit allen Belegen erscheint in Annales musicologiques, Tome IV, 1956.

[2] Ein Beispiel: Wenn man am Fest des Hl. Gallus zum Introitus den Tropus *Hodie sanctissimi patroni nostri Galli anima choris supernis iuncta iubilat, quapropter et nos exultemus canentes* . . . singt, so darf man daraus wohl schließen, daß der Text in St. Gallen gedichtet wurde. Aber mit der zunehmenden Verbreitung der St. Galler Prosen und Tropen sang man dieselben Texte ungeändert auch in anderen Kirchen und Klöstern, und eine Handschrift, die . . . *patroni nostri Galli* . . . überliefert, ist deswegen noch nicht in St. Gallen geschrieben. Diesen wichtigen Unterschied berücksichtigte bereits der ausgezeichnete L. Gautier, wenn er *Les Tropes*, Paris 1886, S. 132, die Berliner Handschrift theol. Q 11 in Minden entstanden sein läßt, ihr Repertoire aber als von St. Gallen herrührend beschreibt.

Glücklicherweise sind die St. Galler Handschriften in ausgezeichnetem Zustand und in großer Vollständigkeit noch heute in der St. Galler Stiftsbibliothek vorhanden. Was die Handschriften betrifft, die Tropen und Prosen überliefern, so sind es gleich sechs Codices, die hier in Frage kommen, nämlich die Handschriften mit den Nummern 376, 378, 380, 381, 382 und 484. Schon bei der Untersuchung der Prosen hat man festgestellt[1], daß die Handschriften 381 und 484 von den anderen abrücken, daß mit ihnen andererseits aber die Einsiedelner Handschrift 121 zusammengeht. Damit ist eine nicht sehr erfreuliche (wenn gewiß auch mögliche und ab und zu zutreffende) Situation geschaffen: die Annahme zweier verschiedener Traditionen in einem und demselben Kloster. Das könnte bei den Prosen, wo es sich nur um reine Textvarianten handelt, nicht so schwerwiegend erscheinen. Betrachtet man aber die Tropen, so zeigen sich nicht nur Varianten, sondern man bemerkt eine grundlegende Verschiedenheit des ganzen Repertoires. Da die Handschrift Einsiedeln 121 keine Tropen enthält, entfällt sie hier, und es treten die beiden Handschriften 381 und 484 den Handschriften 376, 378, 380 und 382 gegenüber, die erste Gruppe im folgenden mit Z, die zweite mit SG bezeichnet.

Als erstes sollen die Tropen zum Ordinarium besprochen werden. Sie interpretieren Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus. Man bemerkt sofort, daß unsere Handschriften aus einer Zeit stammen, in der Gloria und Credo in der Liturgie noch nicht die heutige Bedeutung besaßen. Bei ihnen kann man deutlich zwei sehr verschiedene und gewiß auch verschieden alte Gruppen unterscheiden, die eine mit griechischem Text (rein griechisch oder griechisch-lateinisch doppelt textiert, wobei in den St. Galler Handschriften der lateinische Text nicht neumiert und nur als Übersetzung anzusehen ist[2]), die andere lateinisch, häufig mit Tropen durchsetzt.

Die erste Gruppe umfaßt vier Stücke, Doxa griechisch[3] bzw. griechisch-lateinisch und Pisteuo griechisch bzw. griechisch-lateinisch, wobei das rein griechische Pisteuo das apostolische, das lateinisch übersetzte das nicäno-konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis ist. Dazu tritt in 381 und 382 noch das lateinisch-griechische Pater noster: Patir imon. Die Anordnung der vier bzw. fünf Stücke zeigt fast alle nur denkbaren Möglichkeiten:

---

[1] Paul v. Winterfeld, *Welche Sequenzen hat Notker verfaßt?*, Zs. f. deutsches Altertum 47, 1904, S. 321–399.

[2] Auf diese griechischen Stücke hat die Musikwissenschaft schon stets ihr besonderes Augenmerk gerichtet. Als neueste Veröffentlichungen seien zwei Studien von Dom M. Huglo genannt: *La mélodie grecque du „Gloria in excelsis" et son utilisation dans le Gloria XIV,* Revue grégorienne 29, 1950, S. 30–40, und *Origine de la mélodie du „Credo authentique" de la Vaticane,* Revue grégorienne 30, 1951, S. 68–78.

[3] Dies Doxa ist neuerdings von Dom M. Huglo in dem ersten der beiden in der vorigen Anmerkung zitierten Aufsätze herausgegeben worden.

381 = 382	376	380	378
Doxa	Doxa	Doxa	Doxa-Gloria
Pisteuo	Doxa-Gloria	Doxa-Gloria	Doxa
Doxa-Gloria	Pisteuo	Pisteuo[-Credo]	Pisteuo
Patir-Pater			
Pisteuo-Credo	Pisteuo[-Credo]	Pisteuo	Pisteuo[-Credo]

Die Handschrift 484 tritt zur Gruppe 381/382, überliefert die beiden Hälften freilich aus Platzgründen an zwei verschiedenen Stellen, nämlich Doxa und Pisteuo auf p. 202–207 – wobei sie die Akklamationen Hunc diem, multos annos einschiebt, die in 381 dem Doxa vorausgehen –, dagegen auf p. 298–304, 317, 318 (falsch eingebunden), 305 Doxa-Gloria und Pisteuo[-Credo]. Das griechische Agios ist anschließend 305/306 nachgetragen, während es 381 ebenfalls, aber an zusammenhangsloser Stelle (p. 315) nachgetragen ist. Wenn es ursprünglich zur Doxa-Pisteuo-Gruppe gehörte, so hat es sich hier äußerlich schon von ihr getrennt.

Es fällt auf, daß die Gruppierung der Handschriften hier eine andere ist, als sie nach den Prosen-Untersuchungen zu erwarten gewesen wäre. 381 geht mit 382 zusammen, und zwar einerseits in der Reihenfolge, die die griechischen Stücke voransetzt und sodann die lateinisch erläuterten bringt, andererseits ganz besonders markant durch die Einschiebung des Patir imon. 484 gehört in der Anordnung ebenfalls hierhin, läßt aber – wie die zweite Gruppe – das Patir imon weg. Das brauchte bei der nachtragartigen Überlieferung in 484 freilich nicht so ins Gewicht zu fallen. Aber absolut relevant ist, daß 484 das eine gemeinsame Kennzeichen der zweiten Gruppe besitzt: Fortlassen der lateinischen Erläuterung im gemischtsprachigen Pisteuo-Credo.

Die drei Handschriften der zweiten Gruppe ordnen weiter nach einem anderen Prinzip als die erste Gruppe: sie stellen die Doxa und die Pisteuo je zusammen, ordnen also nicht sprachlich, sondern sachlich. Nach dem bekannten philologischen Prinzip, daß die schwierigere Lesart die originale ist, wird man die Anordnung der Handschriften 381/382/484 für die ursprünglichere halten. Auch sie hat einen Sinn: Doxa und Pisteuo bilden ein liturgisch zusammengehöriges Paar, die anderen drei Stücke ebenfalls eine für gemeinsame Aufführung bestimmte Trias – in anderen Handschriften, etwa im Winchester Tropar (Oxford Bodl. 775), ist die erste Gruppe gern für das Pfingstfest gebraucht, gewiß wegen des Sprechens in fremden Zungen. Innerhalb der Gruppe 376, 378, 380 ordnen die drei Handschriften nun alle drei verschieden: 376 und 380 setzen bei den Doxa das rein griechische Stück zuerst, 376 ebenso beim Pisteuo, während 380 hier die ursprüngliche Reihenfolge umkehrt. Demgegenüber bewahrt 378 zwar die alte Folge der Pisteuo, vertauscht aber die Doxa. Die größeren Streuungen dieser Gruppe zeigen deutlich, daß sie schon weiter vom Urtyp entfernt ist als die erste Gruppe, bei der nur 484 herausfällt und Züge der zweiten Gruppe zeigt.

Den griechischen bzw. gemischtsprachigen Stücken gegenüber hatten die lateinischen nicht von Anfang an einen Platz in den Troparien. In der älteren Gruppe besitzt 382 überhaupt kein Gloria, 381 und 484 überliefern zwei Gloria als Anhang hinter den Ordinariumstropen (davon das eine auch in 376), das dritte, in 376/378/380 als Normalstück angesehen, nur als Nachtrag von späteren Händen. Die zweite Gruppe setzt die Gloria vor die Doxa, benutzt also ein ganz anderes Ordnungsprinzip. Nur das eben erwähnte Gloria ist den drei Handschriften 376/378/380 gemeinsam, 380 überliefert nur dieses, 378 setzt ein weiteres voran, 376 umgibt es mit zwei noch wieder anderen Stücken. Lateinische Credo finden sich überhaupt nicht in unseren Handschriften.

Von diesen untropierten Gloria sind streng zu trennen die tropierten Gloria. 382 enthält keine Gloriatropen – die betreffende Partie ist zwar, wie oft in diesem Codex, von späterer Hand ersetzt, aber es scheint, als ob sie an dieser Stelle aus dem herausgenommenen Original abgeschrieben ist, das also auch keine Gloria enthalten haben dürfte[1]. Auch 378 enthält im Hauptteil keine Gloriatropen, sondern nur ein Stück als Nachtrag (p. 144/145), zeigt sich in diesem Punkt also noch auf dem Entwicklungsstand der älteren Handschrift 382. In den beiden letzten Handschriften 376 und 380 der Gruppe SG ist das Ordnungsprinzip wieder das des Voraussetzens, und zwar stehen die Gloriatropen vor den nichttropierten Gloria, die selbst wieder den Doxa vorausgehen. Dabei enthält 380 sieben Tropen – von denen sechs in derselben Gestalt in Z enthalten sind, der siebente mit einem Prolog (Quem cives) versehen –, 376 dagegen nur drei von diesen sechs Tropen[2].

Die beiden Handschriften 381/484 besitzen demgegenüber einen hervorstechenden Reichtum an Gloria-Tropen, die hier die überhaupt größte Gruppe der Ordinariumstropen bilden: 13 Gloriatropen gegen 2 Kyrietropen, 3 tropierte und 1 untropiertes Sanctus und 2 Agnustropen im Hauptteil, dazu noch Nachträge. Das Ordnungsprinzip ist diesmal hier das sachliche: die Gloriatropen stehen im Tropar an ihrer liturgischen Stelle nach den Kyrietropen vor den in 381,484 hier eingefügten Alleluiatropen.

Fassen wir schon einmal zusammen! Die Handschrift 382 enthält nur die Doxa und Pisteuo und repräsentiert damit den ältesten Stand. Die Handschriften 376, 378, 380 setzen den Doxa die Gloria voraus, diesen 376 und 380 wiederum nochmals Gloriatropen. Die Handschriften 381/484 enthalten

---

[1] Im allgemeinen läßt sich durch Handschriftenvergleich gut erkennen, warum der 2. Schreiber von 382 alte Partien durch neue ersetzte unter teilweisem Wiederabschreiben der alten Stücke. So etwa verzichtete er Weihnachten auf den Tropus *Laudemus omnes,* um dafür die Versus ante Evangelium zu notieren. Hier hätte der Schreiber aber höchstens neue Gloriatropen einschieben können – etwa vorhandene wegzulassen wäre wenig Grund gewesen.

[2] Einen vierten Gloriatropus ordnet 376 nach dem Brauch anderer Handschriften, die die Ordinariumstropen nicht in eigenen Faszikeln führen, sondern den einzelnen Festen einordnen, unter die Propriumstropen.

wie 382 keine Gloria, dagegen Gloriatropen, die sie im Ordinariumstropar führen.

Da die Credo wegfallen, bleiben vom Ordinarium noch die Tropen zu Kyrie, Sanctus und Agnus. Sie bilden, da die Gloriatropen anscheinend jünger sind und die Credotropen hier noch gar nicht auftreten, den gemeinsamen Grundstock der Ordinariumstropen. Da in 382 der Tropenfaszikel später ersetzt ist, bleibt diese Handschrift hier unberücksichtigt. Die anderen Handschriften bieten folgendes Bild: Z bringt die Kyrietropen *Deus solus et immensus* und *Omnipotens genitor*. Der letztere ist auch in 376/378/380 überliefert, in allen drei Handschriften weiter *Cunctipotens*, in 378 und 380 *Ineffabilis*, in 376 das *O theos*, in 380 *O pater piissime*. Weiter enthalten 378 und 380 ein untropiertes Kyrie, das indessen das *O theos* ist, das somit als Melodie allen drei Handschriften gemeinsam ist. 376 besitzt damit den gemeinsamen Bestand *Omnipotens, Cunctipotens, O theos*, 378, 380 fügen *Ineffabilis* hinzu (das in Z unter den Nachträgen auftritt), 380 außerdem noch *O pater piissime*. *Omnipotens* ist mit Z gemeinsam, das außerdem *Deus solus* führt. Eigentümlich ist, daß 380 die Kyrietropen ganz an den Schluß (noch hinter die Versus) stellt. Dies mag indessen irgendwelche äußeren Gründe haben[1].

Die Sanctustropen sind *Ante secula* und *Deus pater* in 376/378/380, *Deus fortis* außerdem in 376 und 380, ein untropiertes Sanctus zusätzlich in 378 und 380, ein weiteres noch in 378. Demgegenüber ist auch in Z überliefert das allen gemeinsame *Deus pater*, weiter *Deus fortis* und das untropierte Sanctus von 378. Neu hinzu tritt *Deus orbis*.

Die beiden Agnustropen sämtlicher Handschriften sind *Qui sedes* und das griechische *O amnos*.

Das ergibt folgendes Gesamtbild. Die Agnustropen sind in beiden Handschriftengruppen identisch; die Sanctustropen stimmen weitgehend überein; ein Kyrietropus ist beiden Gruppen gemeinsam, während die Ergänzungen verschieden sind; die Gloriatropen sind in 378 und 382 noch nicht vorhanden, während die gemeinsamen Ergänzungen von 376/380 auch in Z vorhanden sind.

Endlich ist noch das Prinzip der Anordnung der verschiedenen Gruppen untereinander zu besprechen. Kyrie-, Sanctus- und Agnustropen bilden ein für sich aufgebautes ursprüngliches Tropenkorpus, in das Z die Gloriatropen eingegliedert hat. Demgegenüber bilden die griechischen Stücke eine andere zusammenhängende Gruppe, die in 381 und 382 noch mit den Versus verbunden ist, die freilich 484 nicht aufgenommen hat. Die griechischen Stücke stehen nun in 376/378/380 vor dem Kyrie-Sanctus-Agnuszyklus, während der kleine, in dieser Gruppe überlieferte Versusteil, *Sacrata libri dogmata* und *Lau-*

[1] Ein anderer Kyrie-Tropus *Pater infantium*, speziell für das Fest der Innocentium, steht weiter unter den Propriumstropen, und zwar in 376/380/382, nicht in 378.

des omnipotens, dem Zyklus folgt. Endlich 484 bringt die erste Hälfte der griechischen Stücke ebenfalls vor den Ordinariumstropen, und zwar in einem nachträglich eingesetzten Binio (die Handschrift benutzt sonst die normalen Quaternionen), die zweite Hälfte am Ende der Handschrift nach den Prosen - die Handschrift war offenbar ursprünglich nicht für die Doxa und Pisteuo angelegt.

So haben wir drei Korpora, Ia die griechischen Stücke, verbunden mit Ib Akklamationen, Versus u. ä., II die jungeren a) Gloria und b) Gloriatropen, III die Kyrie-, Sanctus- und Agnustropen.

Diesen drei Gruppen der Ordinariumstropen A steht das wichtige und umfangreiche Korpus der Propriumstropen B gegenüber. Zunächst soll des besseren Anschlusses wegen die Frage der Großanordnung vorweggenommen werden. 382 setzt AI an den Anfang der ganzen Handschrift, dann folgt B und hierauf AIII. Ebenso verfährt 381, das AIIb in AIII eingeschoben hat. Zwischen die Versus sind die Introitus- und Communioverse eingeschaltet. 484 gliedert wie 381 AIIb in AIII ein, läßt aber AIb fort und setzt AIa halb vor AIII, halb an den Schluß der Handschrift. So ergibt sich die Reihenfolge B, AIa, AIII (mit AIIb), Sequenzen, AIa. Nimmt man an, daß die Halbierung von AIa aus äußeren Gründen, Ausnutzung freien Platzes o. ä. zu erklären ist, so kommt man zur Gliederung B, AIa, AIII (mit AIIb).

Demgegenüber beginnen 376/378/380 mit B und setzen nun AIIb vor AIIa vor AIa vor AIII, dem sie wieder AIb anschließen. Das Prinzip ist also, entweder die griechischen Stücke an den Anfang des ganzen Zyklus zu setzen (381, 382) oder aber sie nach sachlichen Gesichtspunkten vor das Ordinarium zu ziehen (484 und die Gruppe 376/378/380). Wieder wird man das erstere für das ursprünglichere halten.

Damit ergibt sich immer wieder dasselbe Bild von der Verwandtschaft der sechs St. Galler Handschriften. 382 erscheint am ursprünglichsten. Hier leitet sich nach der einen Seite 381 ab (Eingliederung der Gloriatropen in den Ordinariumstropenfaszikel), zu dem 484 gehört, das aber weniger enthält, vor allem aber die griechischen Stücke vor die Ordinariumstropen setzt. Die Gruppe 376/378/380 als Entwicklung nach der anderen Seite stellt eine systematische Ordnung her, indem sie die alten griechischen Doxa (und Pisteuo) und die späteren Gloria und Gloriatropen vor die Ordinariumstropen setzt – darin, daß sie sie nicht einschmilzt wie Z, sondern noch getrennt davor beläßt, ist sie andererseits wieder konservativer als Z.

Von hier aus zu einer zeitlichen Fixierung zu kommen, ist schwer. 382 hat zweifellos die älteste Fassung des Tropenkorpus überliefert. Aber 381 ist in Wichtigem (Stellung der griechischen Stücke bzw. Versus, Fehlen der Gloria) ebenfalls noch sehr konservativ, während 484 Einfluß der zweiten Gruppe zu verraten scheint (Voransetzung der Doxa vor die Ordinariumstropen). Gewiß sind 376/378/380 mit ihrer systematischen Umordnung – etwa alle ziemlich

gleichzeitig – am jüngsten. Aber die Nichteinordnung der Doxa und der dazu passenden Gloria und Gloriatropen, sondern ihre Voranstellung – zwar nicht an den Anfang der Handschrift, aber doch an den Anfang des Ordinariumstropenfaszikels – lassen sie wieder als nicht zu weit vom Ursprung entfernt erscheinen. Ja sie scheinen 382 näher zu stehen als es Z tut. Denn die Einschiebung der Gloriatropen in den Kyrie-Sanctus-Agnus-Faszikel in Z ist eine wesentlich gewaltsamere Maßnahme als die Umstellung der vor den Propriumstropen stehenden Doxa hinter diese und die dortige Angliederung der Gloria und Gloriatropen. So dürften 382 und 376/378/380 in einem engeren Traditionszusammenhang stehen, dagegen Z weiter abweichen. Somit ergibt sich das folgende Handschriftenstemma:

Dieses Handschriftenstemma beruht auf stilkritischen Erwägungen. Es wird notwendig sein, auch auf die sicher erreichbaren Datierungen der Handschriften einzugehen[1]. Das Kalendar von 376 enthält den Eintrag des Todes des Abtes Burchard – das ist Burchard II., † 1022. Weiter ist das Fest der Hl. Wiborada von der Haupthand eingetragen. Sie wurde 1047 kanonisiert (die Frage, ob Heilige auch vor ihrer Kanonisation schon offiziell in den Kalendarien geführt wurden, will ich vermeiden; es wird sich nämlich gleich zeigen, daß zu dieser Annahme – zumindest in diesem Fall – kein Grund vorliegt). Weiter besitzt die Handschrift eine Tabelle der Osterzyklen. Diese Tabellen umfassen immer 19 Lunarzyklen zu je 7 Schaltperioden, d. h. je 28 Jahren, insgesamt also 532 Jahre. In jedem Feld steht ein Buchstabe, der das Datum von Ostern in dem betreffenden Jahr angibt, B· bedeutet 22. 3., C· 23. 3., usf. bis ·Q = 25. 4.[2]. Die Tabelle der Handschrift 376 läuft von ·B, G·, ·G, T· bis F·, ·F, L·, ·L und man stellt bald fest, daß das die Jahre von 1064 bis 1595 sind. Die Zahlen der Anfangsjahre der Perioden stehen in unserer Tabelle links daneben, 1064, 1092 usw., von 1316 ab allerdings um 10 Jahre zu tief, so daß sie 1558 als letztes Datum an Stelle von 1568 zeigt. Wenn man annimmt, daß der Schreiber vorhandene Tabellen benutzte und nicht allzusehr umordnete – dieselbe Tabelle ist z. B.

[1] Auf dem Oxforder Kongreß habe ich diese Resultate schon kurz mitgeteilt, ebenso die sich ergebenden Datierungen der übrigen St. Galler liturgischen Handschriften.

[2] Eine Tabelle der Osterzahlen und die Tafeln der jeweils dazugehörigen Jahre findet man bequem in Grotefends Taschenbuch der Zeitrechnung (9. Aufl. 1948 u. ö.). Sehr hübsch zur Einarbeitung in diese Dinge ist Dom C. Taillefer, *L'abrégé du Calendrier*, Paris 1938.

auch in der Ottobeuerner Handschrift München clm 27130 und in Graz 417 enthalten –, so wird man hoffen, daß er wenigstens innerhalb der ersten Periode schrieb, das wäre zwischen 1064 und 1091. Wie unbegründet solche Hoffnung ist, sieht man aber etwa daraus, daß Udine Erzbischöfliche Bibliothek 2^0 16 ebenfalls dieselbe Tafel hat, die Jahrestafel aber von 1199–1233 geht. Auch die anderen beiden Handschriften sind zweifellos jünger und mindestens in das 12. Jahrhundert zu setzen.

Auch 378 enthält eine solche Tabelle. Sie hat aber die Perioden umgeändert und geht von 1044 bis 1575. In dieser Handschrift hat der fast alle St. Galler liturgischen Handschriften umarbeitende Schreiber des 13. Jahrhunderts[1] sich die für ihn gültigen Spalten durch die Anfangsjahre gekennzeichnet. Es sind die Jahre 1240 und 1268. Damit ist auch die Zeit dieser Umarbeitungstätigkeit in den St. Galler Handschriften eindeutig ermittelt.

380 hat eine Tabelle, die von 988–1519 reicht[2]. Aber eine Jahrestabelle mit Angabe der Indiktionen usw. geht von 1054–1138. Man sieht, daß solche Ostertabellen noch sehr viel später unverändert abgeschrieben wurden – 1054 liegt in der dritten Spalte der Tabelle und der Schreiber hat also zwei Spalten unverändert abgeschrieben und nicht etwa die für ihn gültige an den Anfang gerückt. Freilich ist dies eine besonders schöne Tabelle: sie umfaßt nämlich gerade die Lunarzyklen der 1. Hälfte des 2. Jahrtausends[3]. Sie steht nochmal im St. Galler Graduale Codex 338, wo die Jahrestabelle ebenfalls bei 1054 beginnt, aber nur bis 1122 reicht. Weiter findet sie sich im Antiphonale Codex 387. Hier paßt auch die Jahrestabelle zur Ostertabelle und zwar sogar genau zum Anfang des neuen Jahrtausends: sie beginnt 1001 und reicht bis 1139. Dies dürfte also der älteste der drei Codices sein und aus ihm wird man Ostertabelle und Jahrestafeln entnommen haben. So sind also die Handschriften 376, 378, 380 später als 1064, 1044, 1054 – um wieviel aber, das läßt sich schwer angeben. Sie sind auch einander einigermaßen benachbart, wie ich oben schon vermutet habe.

---

[1] Fast sämtliche liturgischen Codices St. Gallens sind in 13. Jh. ergänzt und leider, wie 382, sogar teilweise umgearbeitet worden.

[2] P. v. Winterfeld hatte nur die beiden Tabellen in 376 und 380 bemerkt. Die letzte berechnet er mit 1083–1615, also fast 100 Jahre zu spät. Auch W. v. d. Steinen, ebd. S. 201, hat diesen Irrtum übernommen. Außer der Indiktionstafel enthält 380 dann noch eine dritte Tafel von Lunarbuchstaben, die indessen die Stellung der Monde in *jeder* Periode angibt (dazu Th. Sickel, *Die Lunarbuchstaben in den Kalendarien des Mittelalters,* in Sitzungsber. Wieder Akad., phil.-hist. Kl., Bd. 38, 1861, S. 165 ff.), also zur Datierung gar nicht verwandt werden kann. Das Versehen v. Winterfelds dürfte sich daraus erklären, daß die Anfänge der beiden Buchstabenreihen (988: T· L· ·L Q· G· ·G M· ·M C·, 1083: V· L· ·L Q· N· ·G M· ·M D·) sehr ähnlich sind. A. Bruckner erwähnt nur die Jahrestabellen des 338 und 387.

[3] Die 1064–Tabelle ist demgegenüber die originale Tabelle des Dionysius Exignus, die dieser im 6. Jh. für die Jahre 532–1063 berechnet hatte und die daher von 1064 ab wiederum in ihrer Originalgestalt benutzbar war für den dritten 542–Jahr–Zyklus nach Christi Geburt.

Leider sind die übrigen Handschriften 382, 381 und 484 nicht mit solchen Tabellen versehen, so daß wir für sie keinen Anhalt haben. Lediglich nach der Schrift zu urteilen ist aber außerordentlich gefährlich[1] – daß unsere Handschriften in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts geschrieben sein können, dem steht nichts im Wege, vielleicht auch ein wenig früher. Eine genaue Angabe ist jedenfalls unmöglich. Die obigen stilistischen Entwicklungen lassen für 382 etwa die ersten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts als möglich erscheinen, also etwa die Datierung „nach 1000". Da man 381/484 nach meinen obigen Entwicklungen nicht vor 382 ansetzen darf, so erhält man für Z also als früheste Datierung höchstens „1. Hälfte des 11. Jahrhunderts". Will man Z auf 1000 zurücksetzen, wogegen ich an sich nichts einzuwenden hätte, so müßte man 382 entsprechend etwa in die Mitte des 10. Jahrhunderts rücken, was paläographisch noch vielleicht möglich erscheint. Aber die weiteren Darlegungen zeigen, daß Z – vor allem in seiner Zerschlagung der 1. und 2. Introitusverse – moderner ist als die Handschriften Bamberg Lit 5 (aus Reichenau) und Berlin theol Q 11 (aus Minden) – siehe weiter unten –, von denen Lit 5 auf 1002 und Q 11 um 1030 datierbar ist. Auch das deutet darauf, daß Z wenigstens später als etwa 1030 ist.

Versuchen wir nun, auch für die Propriumstropen die genaueren Unterschiede der drei Handschriftengruppen Z, 382, 376/378/380 herauszuarbeiten! Dabei treten wieder dieselben z. T. erheblichen Differenzen auf, wie sie schon bei den Ordinariumstropen zu beobachten waren. 382 hat wieder den Grundbestand. Mit ihr geht 380 aufs engste zusammen, die als einzige Zutat einen Introitustropus für Andreas nach Otmar einfügt, der auch in 376 steht, hier aber noch als Anhang nach Dedicatio, die in allen vier Handschriften nicht an ihrer Stelle – 17. 10.[2] – eingeordnet ist, sondern den Beschluß der Reihe bildet. 376 bietet weiter über 378, 380, 382 hinaus den Introitustropus *Sancta*

[1] Als Beispiel sei der Fall des 484 genommen. A. Bruckner, *Scriptoria* II, S. 107, schreibt „IX. s.", am Ende des Textes „von einer kleinen, zierlichen, sorgfältigen Hand, 9. Jh., Neumen". In der Einleitung wird der Codex hierzu passend (S. 43, Anm. 218) in dem Kapitel „Das Zeitalter Salomos III. Das Ausklingen im X. Jh." behandelt. Salomo III. regierte 890–919. Die Tafeln des Werkes sind zeitlich geordnet – hier steht auf pl. XLV das Photo von 484 mit der Angabe XI. s., und zwar unter lauter anderen Handschriften des 11. Jhs. v. d. Steinen, ebd. S. 199, möchte den Codex „sicher 950–1000, ehestens 950–970" datieren und hat dazu Bruckners Meinung eingeholt, der sich dem angeschlossen hat unter Mitteilung, daß „9. Jh." „lapsus calami" sei – also nun 10. Jh. Das Urteil schwankt de facto zwischen 9., 10. und 11. Jh.!

[2] v. Winterfeld nahm an, daß die Dedikation einer Kirche stets am Feste des Patrons erfolgt sei, das wäre in St. Gallen der 16. Oktober gewesen, und v. d. Steinen, Darstbd. S. 516, hat das gewiß mit Recht getadelt. Aber trotzdem hatte v. Winterfeld darin Recht, daß ein Prinzip in der Sache steckt. Freilich fand er nicht das richtige: daß es im Schweizerischen Brauchtum der dem Patronatsfest folgende Tag ist. Das läßt sich an vielen Schweizer Kirchen zeigen, Zürich, Beromünster usw., ja noch die jetzige St. Galler Basilika von 1739, die auf Assumptio geweiht ist, hat am folgenden Tag Dedikatio.

Thebeorum für Mauritius. 376 und 378 geben zwei weitere wichtige Zusätze, Tropen für die Feste Fabian/Sebastian und Agnes. Kleinere Differenzen können hier übergangen werden. Besonders eindrucksvoll ist das nach allem absolute Zusammengehen (bis auf die angegebenen Einfügungen) der Handschriften 376/378/380 mit 382. So möge das Korpus der St. Galler Propriumstropen in der Gestalt der Handschrift 382 hier mitgeteilt werden.

Propriumstropen St. Gallen 382

Weihnachten	Zu Introitus	Hodie cantandus est
	,,	Laudemus omnes
	Offertorium	Omnipotens ygie
	Communio	Hodie pectora
Stephanus	Introitus	Primus init Stephanus
	Offertorium	Omnium virtutum
	Communio	Inter lapidantium
Johannes	Introitus	Dilectus iste
	Offertorium	Solemnitatem
	Communio	Audite fratres
Innocentes	Introitus	Infirma mundi
	Kyrie	Pater infantium
	Offertorium	Gaudeamus lactantes
	Communio	Veneranda presentis
Epiphanias	Introitus	Forma speciosissimus
	Offertorium	Coram illo
	Communio	Nato novo
Octav Epiphaniae	Introitus	Rege nostro
	Offertorium	Regi regum
Purificatio	Introitus	Gratias agamus
	Communio	Veneranda presentis
Pascha	Introitus	Hodie processit
	Offertorium	Gaudete et cantate
	Communio	In lege prisca
Octav Paschae	Introitus	Audite patres dilecti
	Offertorium	Fortissimus
	Communio	Dubitanti
Ascensio	Introitus	Ex numero frequentium
	Communio	In lege prisca
Pentecoste	Introitus	Hodie spiritus sanctus venit
Johannes baptista	Introitus	Angelo prenuntiante
	Offertorium	Nativitatem
	Communio	Hodie dilectissimi
Petrus	Introitus	Summum christicolarum
Laurentius	Introitus	Hodie celesti igne
	Communio	Gratias agamus
Assumptio B.M.V.	Introitus	Hodie sanctissima
Nativitas B.M.V.	Introitus	Nativitatem venerandam
Gallus	Introitus	Hodie sanctissimi patroni
	Offertorium	O rex regum
Omnium sanctorum	Introitus	Hodie omnium sanctorum
	Offertorium	Quos dedit
Otmar	Introitus	Hodie spiritus Otmari
	Offertorium	Solemnitatem

	Communio	Pacis auctori
Dedicatio ecclesie	Introitus	Gaudendum

Diesen klaren Verhältnissen gegenüber erfordert die Analyse des Repertoires von Z eine mühevolle philologische Kleinarbeit[1]. Beide Handschriften, 381 und 484, enthalten eine große Anzahl Nachträge von verschiedenen Händen, die z. T. für beide Handschriften dieselben zu sein scheinen. Während die Handschrift 381 ein größeres Grundkorpus besitzt, war die Handschrift 484 zunächst beschränkter und wurde dann durch Einfügung von Blättern auf den Bestand von 381 gebracht[2]. Trotzdem enthält 381 aber auch in seinem Grundkorpus immer noch ein Stück, das nicht in 484 steht, *Summum christicolarum* für Petrus, das dort also zu ergänzen vergessen worden ist. Aber auch einige der Voransetzungen von 484 standen nicht im Urkorpus von 381. Hier wurden sie eingesetzt auf besonderen Blättern einer anderen Hand mit lachsfarbenen Initialen, während die Initialen der Haupthand des 381 heute violett bis weinrot schimmern im Übergang zu verblassendem Weiß. Man hat fast das unangenehme Gefühl, als ob alle diese von einer Hand stammenden Blätter nicht eigens zur Ergänzung des 381 angefertigt worden sind, sondern aus einer anderen Handschrift herausgeschnitten wurden, eine Methode, die auch noch einmal im Codex 381 begegnet.

Von diesen vier Einfügungen sind zwei, *Quoniam dominus Jesus,* für Johannes evangelista, und *Postquam pater sancte* für Ostern nicht in 484 nachgetragen worden, während *Domine Jhesu Christe* für Stephanus und *Hodie quem admodum* für Purificatio auch in 484 eingefügt wurden, das erstere auch in 484 mit abweichenden Lachs-Initialen.

Im Endstadium sind die Bestände von 381 und 484 bis auf die angeführten Ausnahmen gleich. Überzählig enthält 484 außerdem eine Anzahl von Nachträgen, die nicht in 381 aufgenommen wurden. Hier soll nun das Urkorpus von 381 und 484 angeführt werden, wobei nur dem Urkorpus von 381 angehörige Stücke in runden Klammern, nur im Urkorpus von 484 überlieferte Stücke in eckigen Klammern stehen. M sind Tropen, die nur melismatisch ohne Text aufgezeichnet wurden.

Propriumstropen 381/484

Weihnachten	Zu Introitus	Laudemus omnes
		Hodie natus est
		Hodie in terra
		Hodie exultent

[1] Dies teile ich ausführlich in meinem in RISM erscheinenden Katalog der Tropare mit. Hier gebe ich nur die großen Umrisse und behandle vor allem Repertoirefragen.

[2] Dies hat auch v. d. Steinen, a. a. O. S. 198, sehr schön erkannt. Freilich gibt er eine abweichende Erklärung – daß dies vom Zusammentragen aus „mühsam gesammeltem zerstreutem Material" herrühre.

		M
		M
		M
		Nativitas est hodie
		M
		Hodie cantandus est
	Alleluia	Laus tibi Christe quia
	Offertorium	Omnipotens ygie
		Tui sunt celi
		Patris eterni
	Communio	Cernere
		Viderunt
		Hodie pectore
Stephanus	Introitus	Primus init Stephanus
		Hodie beatus Stephanus
		Christum cernentis
		M
	Offertorium	Elegerunt
		Regi celorum
		In virtute
		[In virtute]
	Communio	Gaudia mente
		Vidit beatus Stephanus
		Dum forte
Johannes evang.	Introitus	Dilectus iste domini
		Laudem dicamus
		M
		M
		Misericordia et veritas
		Sponse sue
	Offertorium	Sollemnitatem
		Justus ut palma
Innocentes	Introitus	Hodie parvulorum cunulae
		Infirma mundi
		Hodie gaudent
		Hodie te domine
		M
		Hodie pro domino
		M
	Offertorium	Gaudeamus
		(Anima nostra)
	Communio	Veneranda
		(Vox in rama)
		(In excelsis)
Epiphanias	Introitus	(Hora est psallite)
		(Et medetur)
		(Olim quem)
		(Ecclesie)
		Hodie clarissimam
		Mansuetus humilis
		Gaudendum est
		Forma speciosissimus
		Hodie Christus apparuit
		Rectorem regnorem
		Hodie descendit Christus
		M

		M
		M
		M
		M
		M
	Offertorium	(Orbis ultimus)
		(Regis filio)
		O redemptor
		Coram illo
		Purifico
		Reges Tharsis
	Communio	Nato novo
		Viderunt
		(Ecce magi)
Purificatio	Introitus	Gratias agamus
		M
		M
		(Hodie impleti sunt)
		Hac die karissimi
		M
		M
		Hodie protestanti
	Communio	Veneranda
		Exoptans
Resurrectio	Introitus	(Exurge rector)
		Hodie processit
		Perfractis
		M
		(Quem queritis)
		(Postquam factus)
		(Hodie exultent)
		M
		M
	Alleluia	Iam redeunt
		Christe tu vita
	Offertorium	Gaudete et cantate
		Terra tremuit
		(Terra tremuit)
		Dura prius
	Communio	(Pascha nostrum)
		In lege prisca
		Vicit leo
		Pro pecudum
Ascensio	Introitus	Ex numero frequentium
		Intendentibus
		M
		M
	Offertorium	Hac die fratres
		Dominus ascendit
		Nunc cognoscimus
	Communio	Pangimus
Pentecoste	Introitus	(Hodie spiritus sancti)
		(M)
		Consubstantialis
		Hodie spiritus sanctus
		M

		M
	Alleluia	Laus tibi omnipotens
	Offertorium	Docti
		(Confirma)
	Communio	(Hodie spiritus sancti)
		(Factus est repente)
Johannes baptista	Introitus	Hodie finis legis
		Angelo prenuntiante
		M
		M
		M
		(Dei preventus)
		(Qui de massa)
	Offertorium	Nativitatem
	Communio	(Hodie dilectissime)
		Hodie gratantes
Petrus	Introitus	(Summum christicolarum)
		Ekctaci sublimis
		M
		M
		M
	Offertorium	Vocibus excelsis
Laurentius	Introitus	Hodie celesti igne
		M
		M
		M
		Beati Laurentii
		Que vincunt
	Offertorium	Deus orbis reparator
	Communio	Gratias agamus
Assumptio B.M.V.	Introitus	(Hodie laudem offerat)
		Hodie sanctissima
		(M)
Nativitas B.M.V.	Introitus	Nativitatem venerandam
		Hodie nata est
		M
		Quicumque istuc
		M
		(Hodie fratres)
	Communio	(Virginum)
Michael	Introitus	Hodie fratres angeli
		M
		M
Gallus	Introitus	In lege prisca
		Hodie sanctissimi patroni
Omnium sanctorum	Introitus	Hodie omnium sanctorum
		(Hac in sancta festivitate)
	Offertorium	Quos dedit
Otmar	Introitus	Hodie spiritus Otmari
		M
		Hodie celebremus cuncti
		M
	Communio	Pacis auctori

Vergleicht man das Urkorpus von Z jetzt mit dem Grundbestand der Gruppe SG, so fällt sofort die außerordentliche Reichhaltigkeit und Buntscheckigkeit

der Introitustropen in Z auf. Die nur melismatisch überlieferten Tropen sind überhaupt eine Besonderheit von Z im Gegensatz zu SG. Aber auch im Anfangsstück übereinstimmende Tropen sind – was hier nicht ausführlich ausgebreitet werden kann – im weiteren Verlauf anders zusammengesetzt. In der älteren Praxis hatten die Introitus zwei, sogar drei Verse (ein Verzeichnis ist in 381, p. 50–141 überliefert), je mit Gloria und Wiederholung des Introitus. Die Überlieferung variiert nun etwa so, daß die Tropen des 2. Verses selbständig erscheinen oder daß bei gleichbleibendem Einleitungstropus die Tropen für 1. oder/und 2. Vers durch andere ersetzt werden. Die melismatischen Tropen sind immer nur Tropen zu Vers/Gloria/Repetitio, während auch in Z die Einleitungstropen stets textiert sind und nicht einmal melismatische Wiederholungen haben. Den Einleitungen folgen in Z textierte Tropen (mit melismatischen Wiederholungen), melismatische Tropen oder in beidem abwechselnde Tropen.

Untersucht man den Innenaufbau der Introitustropen zunächst in SG, so zeigt sich sofort die außerordentliche Übereinstimmung. Abweichungen treten nur in folgenden Fällen auf: Zu *Primus init Stephanus* fehlen in 380 die Tropen zum 2. Vers (wie in 381); bei *Dilectus iste domini* fügt 376 *Os tuum* etc. als Tropen für den 2. Vers hinzu (das in 381 als Tropus zum einzigen 1. Vers steht); in *Forma speciosissimus* fehlen in 378 die Tropen des 2. Verses, die hier gegen 376/380/382 mit der Einleitung *Rege nostro* gekoppelt sind; 378 verzichtet auf die Tropen zum 2. Vers von *Hodie processit leo*; bei *Gaudendum* (für Dedicatio) fehlt in 380 der Tropus zum Gloria (wie 381). Diese Abweichungen sind ververschwindend gegenüber der Übereinstimmung aller Stücke in ihren weiteren Einzelheiten.

Vergleicht man diese Gruppe nun mit Z, so mögen zunächst die gleichaufgebauten Stücke folgen: *Ex numero frequentium* (Ascensio), *Summum christicolarum* (Petrus), *Hodie sanctissima* (Assumptio, in 381 fehlt der Tropus zum Gloria), *Hodie omnium sanctorum, Hodie spiritus Otmari* und *Gaudendum* (Dedicatio, wie 380 ohne Doxologie). In allen anderen Fällen ist die Zusammensetzung der Tropen eine abweichende. Weiter ist ein SG entgegengesetztes Grundprinzip in Z ausnahmslos durchgeführt: diese Gruppe kennt keine Tropen zum 2. Vers. Wo solche in SG vorhanden sind, treten diese in Z als selbständige Tropen auf, entweder ohne Einleitung oder mit einer anderen Einleitung. Auch die Kontrafakta existieren.

Der Gegensatz zwischen beiden Handschriftengruppen ist also so diametral, wie er größer kaum gedacht werden kann. So wird man versuchen, zu Z nähere, lokalisierte Verwandte als SG zu finden[1]. Sie sind auch bald entdeckt. Die

[1] Aufs engste gehört zu Z die Handschrift Wien 1609, deren Herkunft indes nicht bekannt ist. Sie besitzt einen kleinen Tropenteil, der leider nur bis Assumptio reicht. Er überliefert auch melismatische Tropen und melismatische Verswiederholungen wie Z, gliedert aber die Gloriatropen in die Propriumstropen ein. In den

Mindener Handschrift Berlin theol Q 11[1] und die Reichenauer Handschrift Lit 5 zeigen häufig dieselbe Anordnung wie Z. Oft ist eine enge Verbindung mit dem süddeutsch-österreichischen Repertoire vorhanden. Ja, mit Verona und sogar dem südfranzösischen Repertoire bestehen Konkordanzen. Die auf den mit Lachsinitialen versehenen Blättern eingefügten Stücke sind in ihren Konkordanzen besonders eindeutig zu bestimmen – sie gehen vor allem mit den Regensburger und österreichischen Handschriften zusammen. Daß das Sequentiar unserer Gruppe besonders eng mit Einsiedeln verwandt ist, wurde schon erwähnt. Auch dieses hängt wiederum mit dem süddeutschen Kreis zusammen, insbesondere geht die Regensburger Handschrift München clm 14083 auch im Gradualteil auffallend eng mit Einsiedeln 121 zusammen (zwischen Einsiedeln und Regensburg bestanden bekanntlich lange Zeit enge Beziehungen). Einen letzten Hinweis endlich gibt die Handschrift 381 selbst: p. 291 steht als Nachtrag ein Introitustropus für das Fest der Heiligen Felix und Regula – das sind aber die Stadtpatrone von Zürich.

Also sind die beiden Handschriften 381 und 484 überhaupt nicht in St. Gallen geschrieben? Das ist damit keineswegs gesagt. Im Gegenteil ist sicher, daß 381 bereits im Mittelalter zur Bibliothek St. Gallens gehörte. Denn die Handschrift enthält andererseits Nachträge, die auf St. Gallen deuten: der spätere Eintrag des Gloria aus 376/378/380 und die Einfügung der Tropen zu Fabian/Sebastian, Agnes (freilich typisch in zwei Teilen) und Andreas, also der Feste, die auch in 376/378/380 neu erscheinen. Will man sich eine plastische Vorstellung machen, so wird man sich daran erinnern, daß St. Gallen im Mittelalter reiche Besitzungen am Züricher See hatte (freilich vor allem am südlichen Teil). Man wird sich also denken, daß die Handschrift vielleicht am Züricher See auf solchen Besitzungen St. Gallens geschrieben wurde, oder etwa, daß St. Galler Schreiber sie in Zürich oder auch in St. Gallen nach Züricher Vorbildern fertigten (daher mein Sigel Z), wobei man in 484 zunächst nur die wichtigsten Stücke abschrieb und dann jeweils ergänzte. Auf eines ist noch besonders hinzuweisen: Auch die späteren Nachträge, selbst die in 484 singulären, sind stets textlose melismatische Tropen und gehören also zur Tradition von Z. Es ist daher wahrscheinlich, daß auch diese Nachträge noch alle aus derselben Handschrift stammen, die dem Hauptkorpus zugrunde lag. Die St. Galler Nachträge stehen erst in noch wieder späteren Teilen von 381 und 484.

Verbindungen der Versustropen mit dem Prolog bestehen Differenzen gegen Z. Im übrigen sind die melismatischen Tropen keine Eigenheit dieser Handschriftengruppe, sondern müssen einmal eine viel weitere Verbreitung gehabt haben, da auch die südfranzösische Handschrift (St. Martial) Paris Bibl. Nat. fonds latin 887 einen melismatischen Tropus enthält.

[1] Eine nähere Untersuchung dieser Handschrift zeigt, daß sie wieder erheblichere Differenzen zu Lit 5 aufweist, als man zulassen dürfte, wenn die Handschrift auf der Reichenau geschrieben wäre, wie man gern annimmt.

Nach diesen Ergebnissen gewinnen die Handschriften 376/378/380/382, an der Spitze 382, eine besondere Bedeutung. Da die Gruppe Z ausscheidet, sind sie es also, die die Tradition von St. Gallen selbst überliefern (daher mein Sigel SG). Diese Tradition ist eine sehr einheitliche, die sich nur langsam um wenige Neukompositionen bereicherte. Sie ist insbesondere in ihrer Bewahrung der Tropen zu den 2. Versen der Introitus von einer bewundernswerten Treue und Sorgfalt. Das oben aus 382 angeführte Korpus der Propriumstropen aber stellt demnach dar *die älteste Gestalt des St. Galler Tropenrepertoires*[1].

---

[1] Ich nehme die Gelegenheit wahr, wieder einmal Herrn Dr. Joh. Duft, Stiftsbibliothekar St. Gallen, herzlich für seine unermüdliche Hilfsbereitschaft zu danken. Ebenso liebenswürdig hat mich die Abtei Solesmes/Sarthe in jeder Weise unterstützt, vor allem die Herren Dom G. Poras und Dom M. Huglo, denen ich aufrichtig und herzlich danke.

Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis

von

GÜNTHER MASSENKEIL

Giacomo Carissimis lateinische Historien und Oratorien wurden seit F. Chrysander zumeist von den Blickpunkten aus betrachtet und gewürdigt, die durch die Geschichte des Gattungsbegriffs „Oratorium" gegeben zu sein schienen[1]. Was ihren Stil angeht, so wurde in der einschlägigen Literatur hingewiesen auf die glatte, oft mit Dreiklangsbrechungen arbeitende Melodik, auf die einfache Harmonik, sowie auf die Vorliebe für „lebhafte rhythmische Schemata", besonders in den Chorsätzen[2]. F. Ghisi, der sich neuerdings mit diesen Werken beschäftigte[3], hat dem nichts wesentlich Neues hinzugefügt. Ihm verdanken wir hauptsächlich die Inangriffnahme einer Neuausgabe der Historien und Oratorien Carissimis[4].

Ein Ansatzpunkt, von dem aus der Oratorienstil Carissimis genauer gekennzeichnet werden kann und den bereits A. Schering berührte[5], ergibt sich aus der Mitteilung Matthesons, daß Carissimi bei seinen Zeitgenossen in dem Rufe stand, ein „musikalischer Redner" zu sein[6]. Wir dürfen heute sagen, daß dies keine vage, unverbindliche Bezeichnung war. Sie meinte auch nicht nur, daß Carissimi die Prosodie, den Wortakzent und die Inzisionen der Sprache, des Textes auf das sorgfältigste beachtete und in Melodik und Rhythmik vorbildlich

---

[1] Trotz mannigfacher Versuche ist es bisher noch nicht gelungen, den musikgeschichtlichen Begriff *Oratorium*, der auch in der Quellenüberlieferung der Werke Carissimis nicht eindeutig angewandt erscheint, nach Herkunft und Bedeutung restlos zu erklären, insbesondere nicht in seiner Beziehung und Abgrenzung zur *Historia*. Ich halte daher in der vorliegenden Studie an der Gesamtbezeichnung *Oratorium* fest.

[2] A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 72.

[3] F. Ghisi, *The Oratorios of Giacomo Carissimi in Hamburg Staatsbibliothek*, Kongreß-Bericht GfMf Lüneburg 1950, S. 103ff.; F. Ghisi, Artikel *Carissimi*, MGG II, Sp. 842ff.

[4] *Giacomo Carissimi, Historie ed Oratori* (Istituto Italiano per la Storia della Musica, Monumenti III), hg. von C. Dall' Argine, F. Ghisi, R. Lupi u.a., Vol. Iff., Rom 1951 ff.

[5] A.a.O., S. 78ff.

[6] J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, S. 220.

wirksam werden ließ, vielmehr und insbesondere dies, daß er die musikalisch-oratorischen Kunstmittel meisterhaft anwendete. Diese Kunstmittel umfassen: die musikalisch-oratorischen Stilarten *(stile recitativo, rappresentativo, concitato)*, den Gebrauch des emphatischen Akzents *(accento rhetorico*[1]*)*, der Kadenz als *Ornamentum musicae*[2] und der musikalisch-rhetorischen Figuren.

Die folgenden Ausführungen, die auf einer noch unveröffentlichten Arbeit des Verfassers fußen[3], beschränken sich auf die Anwendung der Wiederholungsfiguren, einer besonderen Klasse der musikalisch-rhetorischen Figuren. Gerade ihre Behandlung scheint mir für den oratorischen Stil Carissimis besonders charakteristisch zu sein.

Arnold Schmitz[4] hat darauf aufmerksam gemacht, daß die musikalisch-rhetorischen Wiederholungsfiguren bis zum 18. Jahrhundert zu der großen Klasse der Emphasis-Figuren gerechnet wurden, da sie besonders geeignet waren, aus einem textlichen Zusammenhang ein Wort oder eine Wortgruppe nachdrücklich (emphatisch) oder pathetisch hervorzuheben. Es handelt sich dabei im wesentlichen um folgende Figuren:

a) Palillogia: eine Tongruppe *(sectio)* wird in derselben Stimme auf der gleichen Tonstufe wiederholt;

b) Epizeuxis: eine Tongruppe wird in derselben Stimme auf verschiedenen Tonstufen wiederholt;

c) Climax: eine Tongruppe wird in derselben Stimme eine Sekunde höher wiederholt (Sonderfall von b);

d) Paronomasia: eine Tongruppe wird in derselben Stimme mit nachdrücklichem Zusatz wiederholt.

e) Fuga: Bei den Figuren a–d erfolgt die Wiederholung einer Tongruppe wie bei fast allen musikalisch-rhetorischen Wiederholungsfiguren stets in derselben Stimme. Nun trifft man aber gerade bei Carissimi auch Wiederholungen von Tongruppen in verschiedenen Stimmen, und zwar in der Weise, daß die beginnende Stimme beim Einsetzen der wiederholenden Stimme pausiert. An solchen Stellen, zumal bei einer nicht grundsätzlich polyphonen Satzstruktur, haben wir es mit der Figur der Fuga zu tun. Fuga bedeutet dann nicht Imitation, sondern Wiederholung. Wie die Palillogia, die Epizeuxis, die Climax, die Paronomasia u. a. „Figuren der Wiederholung sind, die sich in ein und derselben Stimme vollziehen, so machte

---

[1] Diese Bezeichnung findet sich bei Zarlino; vgl. H. Zenck, *Zarlinos „Istitutioni harmoniche" als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance*, ZfMw XII (1929/30), S. 368, Anm. 3.

[2] Grundsätzliches über diesen Begriff bei A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae*, Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel und Basel 1954, S. 114ff.

[3] G. Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis*, Diss. Mainz 1952 (maschinenschriftl.).

[4] Artikel *Figuren, mus.-rhet.*, MGG IV, Sp. 176ff.

die unmittelbare Wiederholung einer Tongruppe mit den gleichen Textworten in verschiedenen Stimmen das Wesen der Fuga aus"[1].

Das ist freilich nicht der gesamte Bestand der musikalischen Wiederholungsfiguren im 17. Jahrhundert. Wohl aber kommen die genannten Figuren in der primär monodischen Satzweise Carissimis vorzugsweise zur Anwendung.

Für die vorliegende Studie wurden folgende Quellen und Quellenpublikationen der Oratorien Carissimis benutzt: Paris, Bibliothèque Nationale (Abkürzung: Pn):

JOB	Vm[1], 1468, fol. 1ff.
ABRAHAM ET ISAAC	Vm[1], 1474, fol. 81ff.
HISTORIA DIVITIS	Vm[1], 1476, fol. 1ff.

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Ms. ND VI Mus. 2425 (Abkürzung: H):

JUDICIUM EXTREMUM	p. 41ff.
FELICITAS BEATORUM	p. 147ff.
DIVES MALUS	p. 173ff. (= HISTORIA DIVITIS)
DAMNATORUM LAMENTATIO	p. 277ff.
MARTYRES	p. 293ff.
EZECHIAS	p. 309ff.
DILUVIUM UNIVERSALE	p. 329ff.

Denkmäler der Tonkunst, herausgegeben von F. Chrysander, Bergedorf 1869ff., Bd. II (Abkürzung: DT):

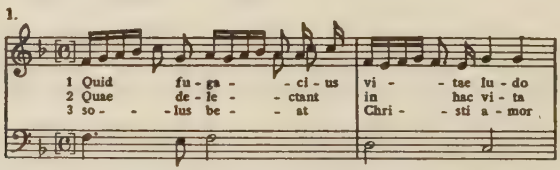
JEPHTE	p. 2ff.
JUDICIUM SALOMONIS	p. 30ff.
BALTAZAR	p. 50ff.
JONAS	p. 84ff.

Giacomo Carissimi, Historie ed Oratori, siehe oben S. 42 Anm. 4 (Abkürzung: GA):

JOB	Vol. I, p. 1ff.
EZECHIAS	Vol. I, p. 14ff.
ABRAHAM ET ISAAC	Vol. II, p. 1ff.
VIR FRUGI ET PATER FAMILIAS	Vol. II, p. 23ff.

An dieser Stelle sei daran erinnert, daß Autographe der Oratorien Carissimis nicht erhalten sind.

Es läßt sich bei Carissimi verhältnismäßig leicht feststellen, ob die Wiederholung einer Tongruppe, einer Melodiephase, Figur ist, oder ob sie nur erfolgt, um Symmetrie herzustellen. So haben in FELICITAS BEATORUM, H 156ff. an der Stelle *Quid fugacius vitae ludo* drei Vierzeiler bei poetisch gebundenem Text die gleiche Melodie jeweils am Anfang der Strophen:



[1] A. Schmitz, *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts* (Musikalische Denkmäler, Bd. I), Mainz 1955, S. 19*.

Hier bewirkt selbstverständlich die Wiederholung nur eine ariose Symmetrie, sie begründet eine Strophenliedform. Mit einer Figur, d. h. mit musikalisch-rhetorischer Gestaltung hat sie nichts zu tun.

In EZECHIAS, GA I, S. 18–20, schließen die drei Gebetsabschnitte *Obsecro, Domine, Reminiscere, Domine* und *Clamabo ad te, Domine* refrainartig mit *parce mihi Domine et miserere*. Das *parce mihi Domine* . . . hat immer die gleiche Melodie. Es birgt in sich schon textlich und musikalisch Wiederholungsfiguren. Zudem ist der gesamte Text des Gebetes nicht poetisch gebunden, sondern Prosa, der gesamte musikalische Ausdruck nicht stile arioso, sondern stile oratorio. Daher ist die Wiederholung des *parce mihi Domine* . . . am Ende der drei Gebetsabschnitte nicht von der strophischen Symmetrie her zu erklären, sondern sie ist an sich Figur, nämlich *Epiphora*. So nennt man nämlich in der Rhetorik die Wiederholung des gleichen Wortes oder der gleichen Wortgruppe am Ende mehrerer Sätze oder Satzabschnitte[1].

Als Figur ist die musikalische Wiederholung bei Carissimi dort am sichersten anzusprechen, wo der zugeordnete Text eine genau entsprechende Wort- oder Wortgruppenwiederholung aufweist, oder wo er mit ähnlichen, verwandten Figuren rhetorisch vorgeprägt ist.

1

In den Oratorien des Meisters sind sehr oft musikalische Wiederholungsfiguren mit einer unmittelbaren Wort- oder Wortgruppenwiederholung verbunden, die erst der Komponist hergestellt hat, die also nicht ursprünglich dem Text eigen ist oder vom Textbearbeiter stammt. Sprachlich-rhetorisch tritt eine solche Wiederholung als *Epanalepsis* in Erscheinung; sie wird auch *Epizeuxis, Palillogia, Iteratio* genannt[2]. Beispiele für Wortwiederholung:

Ite, ite, Angeli mei (JUDICIUM EXTREMUM)
Tunc horribili sonitu tubae, tubae, tubae clangentes (ebd.);

Beispiele für Wortgruppenwiederholung:

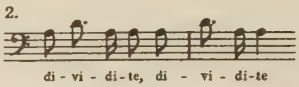
Exultabunt justi, exultabunt justi in voce jucunditatis (FELICITAS BEATORUM)
Plangite omnes tribus terrae, plangite omnes tribus terrae et videte filium hominis (JUDICIUM EXTREMUM)

Die musikalischen Wiederholungsfiguren, die der textlichen Epanalepsis entsprechen, sind bei Carissimi die auf S. 43 erklärten: die musikalische Palillogia, Epizeuxis, Climax, Paronomasia, Fuga. Dazu folgende Beispiele:

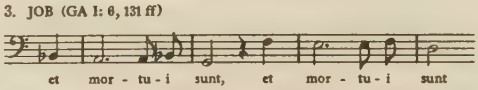
---

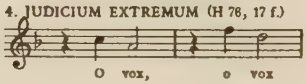
[1] Vgl. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1949, S. 42.
[2] Vgl. Lausberg, a. a. O., S. 43, ferner L. Arbusow, *Colores Rhetorici*, Göttingen 1948, S. 39f. u. 45.

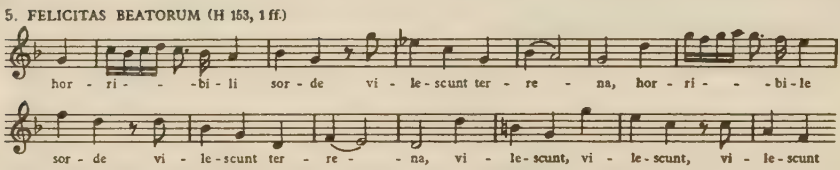
a) Palillogia: Ihre Anwendung ist in den Oratorien Carissimis nur selten zu finden, wie etwa in JUDICIUM SALOMONIS, DT 37, 1f.[1]:

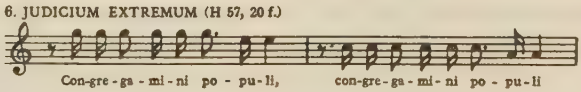


b) Die Epizeuxis ist wohl im ganzen 17. Jahrhundert die am häufigsten gebrauchte Emphasis-Figur. Sie wird bei Carissimi meistens als Wiederholung im Quint- oder Quartabstand nach oben oder nach unten angewandt:









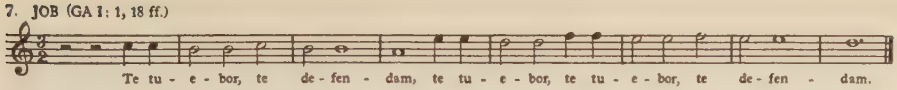
Als besonders typisch für die Entsprechung von rhetorischen und musikalischen Wiederholungsfiguren bei Carissimi kann Beispiel 5 gelten. Hier wird jedem Wort jeweils eine ganz bestimmte Tongruppe derart zugeordnet, daß bei der Wiederholung eines Wortes – sei es im Rahmen des Satzgefüges oder einzeln – sozusagen automatisch auch die entsprechende Tongruppe wiederholt wird (Motiv ?). Die Melodie erscheint an einer solchen Stelle gerade durch die Anwendung der rhetorischen und musikalischen Wiederholungsfiguren aufs engste mit dem Text verbunden und an den Text gebunden. Das zeigt, wie konsequent Carissimi die Forderung seines Lehrers Monteverdi zu verwirklichen weiß: *„l'oratione padrona del'armonia"* [2].

Der gleiche Sachverhalt wie in Beispiel 5 läßt sich auch in Beispiel 7 erkennen:

[1] Die beiden Zahlen nach der abgekürzten Quellenbezeichnung bedeuten im folgenden: *Seite, Takt.*

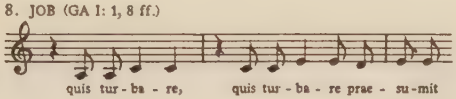
[2] In dieser Form in der *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi Madrigali* des Giulio Cesare Monteverdi, Neudruck und franz. Übersetzung von M. L. Pereyra, Paris 1911.

7. JOB (GA I: 1, 18 ff.)



Neben der Quinte oder Quarte als Wiederholungsintervall bedient sich Carissimi bei der Anwendung der Epizeuxis auch anderer Tonstufen, so z. B. der Terz in den beiden folgenden Beispielen:

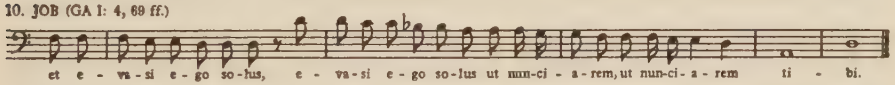
8. JOB (GA I: 1, 8 ff.)



9. JUDICIUM EXTREMUM (H 71, 12 f.)

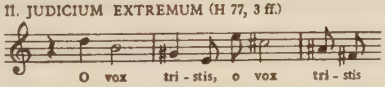
Besonders emphatisch erscheint in Beispiel 10 bei *evasi ego solus* die Epizeuxis als Wiederholung im Abstand einer Sexte, die durch eine weitere Epizeuxis *(ut nunciarem)* im Terzabstand abgelöst wird:

10. JOB (GA I: 4, 69 ff.)

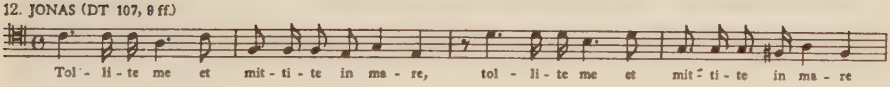


c) Die musikalisch-rhetorische Climax bezweckt nicht nur Nachdruck, sondern auch, wie ihr Name sagt, Steigerung. Gemeint ist hier die Steigerung des Affektausdrucks[1].

11. JUDICIUM EXTREMUM (H 77, 3 ff.)



12. JONAS (DT 107, 9 ff.)

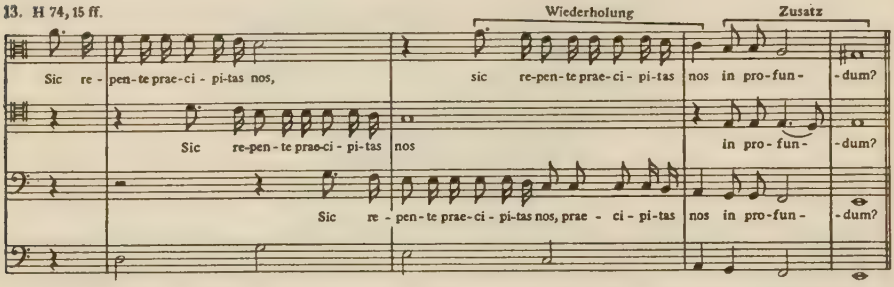


d) Obwohl die musikalisch-rhetorische Figur der Paronomasia erst im 18. Jahrhundert namentlich genannt wird[2], kommt sie doch schon viel früher zur Anwendung. In der Musik des 16. Jahrhunderts begegnet man ihr als Wiederholung einer Tongruppe auf derselben Stufe mit nachdrücklichem Zu-

[1] Es gibt die mus.-rhet. Climax auch als mehr bildhafte Figur; vgl. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon,* Leipzig 1732, Art. *Climax,* Ziffer 2.

[2] U. a. bei Scheibe, Forkel (vgl. H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert,* Würzburg 1941, S. 86); auch Mattheson nennt die Paronomasia, erklärt sie aber nicht weiter (*Kern melodischer Wissenschaft,* Hamburg 1737, S. 142).

satz[1], in der Musik des 17. Jahrhunderts auch als einer Wiederholung von einer anderen Tonstufe aus, ebenfalls mit nachdrücklichem Zusatz. Der Zusatz ist das Entscheidende für diese Wiederholungsfigur. Ein überzeugendes Beispiel für eine Paronomasia im zuletzt genannten Sinne findet sich in Carissimis JUDICIUM EXTREMUM an der Stelle, wo die Verdammten von Christus, dem Richter, in das ewige Feuer gewiesen werden und ausrufen: *Cur in aeternum irasceris, Domine / quare sic repente praecipitas nos in profundum?*



Die musikalische Paronomasia ist in diesem Beispiel eng mit einer textlichen Paronomasia verbunden: die Worte *in profundum*[2] sind der textliche Zusatz. Er findet sich nicht in der Vulgata, stammt also vom Textbearbeiter[3] oder von Carissimi selbst:

Carissimi	Vulgata
sic repente praecipitas nos,	(Job 10, 8)
sic repente praecipitas nos in profundum?	*et sic repente praecipitas me?*

Wie dem auch sei – die Wiederholung der Worte *sic repente praecipitas nos* hat der Musiker herbeigeführt. Nur dadurch wirkt das *in profundum* rhetorisch, daß es entscheidender Bestandteil der Paronomasia wird. Die Aktivität

[1] Z. B. in der Johannes-Passion des Cyprian de Rore (Paris 1557). Darauf weist A. Schmitz hin (*Oberitalienische Figuralpassionen*, a.a.O., S. 21*).

[2] Die Vulgata kennt m.W. nicht den Ausdruck *praecipitare in profundum*, wohl aber – weniger drastisch – *projicere in profundum;* vgl. *Sacrarum Bibliarum Vulgatae Editionis Concordantiae Hugonis Card...*, Mainz 1685.

[3] Der Textbearbeiter der Oratorien Carissimis ist nicht bekannt. Man wird ihn wohl im römischen Collegium Germanicum, und zwar insbesondere unter den Lehrern der Rhetorik suchen müssen. Als Kapellmeister von San Apollinare lebte und verkehrte ja Carissimi im Kreise dieser Väter. Einer der Rektoren des Kollegs, P. Luigi Albrizio SJ (Amtszeit 1637–1645), gehörte zu den besten Predigern und Rednern seiner Zeit; vgl. A. Card. Steinhuber SJ, *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom*, Freiburg i. B. 1895, Bd. I, S. 347.

des Musikers tritt hier bei der Rhetorisierung des Vulgatatextes besonders in Erscheinung.

e) Für die Anwendung der Fuga als Wiederholungsfigur sind folgende Beispiele charakteristisch:

14. JUDICIUM EXTREMUM (H 72, 17 ff.)

15. JUDICIUM EXTREMUM (H 72, 11 ff.)

Hier ist das Moment der Wiederholung, das – wie schon oben S. 43 gesagt – das Wesen der Fuga als Figur ausmacht, unmittelbar erkennbar. Der Komponist zielt an solchen Stellen offenbar darauf ab, dem Hörer das gesungene Wort nachdrücklicher und verständlicher entgegenzubringen, als es etwa mit Hilfe der Imitation als einer polyphonen Technik möglich wäre.

2

Während aus den bisherigen Beispielen für die Anwendung der musikalischen Wiederholungsfiguren hervorgeht, daß hauptsächlich der Komponist den rhetorischen Ausdruck, und zwar hier speziell den emphatischen und pathetischen, bewerkstelligt, wird an der nun folgenden Beispielgruppe erkennbar, daß der rhetorische Ausdruck und die rhetorische Form bereits im Text vorgegeben sind.

Sehr häufig bringt Carissimi musikalische Wiederholungsfiguren dort an, wo der Text die rhetorische Figur des Parallelismus aufweist[1]. Parallelismus ist „die korrespondierende Anordnung der einander entsprechenden Satz-

[1] Zum rhetorischen Parallelismus s. LAUSBERG, a. a. O., S. 55; vgl. ferner die grundlegenden Untersuchungen über die „anaphorische Wortstellung" (= Parallelismus) von K. F. VON NÄGELSBACH, *Lateinische Stilistik*, [7]Nürnberg 1881, S. 538ff. – Auf die für die Sprache der Psalmen wichtige Unterscheidung des *Parallelismus membrorum* in *synonymen, antithetischen* und *synthetischen* Parallelismus kann hier verzichtet werden. Soweit ich sehe, kommt diese Unterscheidung für die hier behandelten Fragen kaum in Betracht; vgl. O. EISSFELDT, *Einleitung in das Alte Testament*, Tübingen 1934, S. 61f.

teile“ [1] in aufeinanderfolgenden Sätzen oder Satzabschnitten. Dafür wird auch *Isokolon* gesagt [2]. Hier kommen nun hauptsächlich die Texteinschübe und andere Veränderungen des Bibeltextes in Betracht, die vom Textbearbeiter stammen. Auffallend häufig ist in ihnen der rhetorische Parallelismus wirksam; er ist – ebenfalls im Text – oft mit rhetorischen Wiederholungsfiguren verbunden. So heißt es in DAMNATORUM LAMENTATIO (H 279, 8 und öfters):

pereat dies in qua nati sumus
pereat nox in qua concepti fuimus

Außer dem Parallelismus kann man als weitere Figuren feststellen: die *Anaphora* (Wiederholung desselben Wortes – *pereat* – zu Beginn mehrerer Sätze oder Satzabschnitte [3]), das *Homoeoteleuton* (Gleichklang der letzten Silbe: *sumus / fuimus* [4]). Diese Häufung rhetorischer Figuren ist an sich schon auffällig; sie erscheint aber noch bemerkenswerter, wenn man den Vulgatatext zum Vergleich heranzieht, der offensichtlich hier die Vorlage bildet (Job 3, 3):

Pereat dies in qua natus sum, et nox,
in qua dictum est: Conceptus est homo.

Eine ähnliche „Parallelisierung“, wie man diesen Vorgang wohl nennen darf, läßt sich in JEPHTE, DT 20, 1 ff., beobachten. Der Vulgatatext Lib. Jud. 11, 37

Dimitte me ut duobus mensibus circumeam montes,
et plangam virginitatem meam cum sodalibus meis.

wird zu

Dimitte me, ut duobus mensibus circumeam montes,
ut sodalibus meis plangam virginitatem meam.

Hier werden die beiden parallelen Sätze durch eine rhetorische Figur gebunden, die mit der oben genannten Anaphora verwandt und wie diese eine Wiederholungsfigur ist: durch das *Polysyndeton*. Dieses ist dann gegeben, wenn die gleiche Konjunktion am Beginn mehrerer aufeinanderfolgender Sätze erscheint [5].

Aufschlußreich ist auch der folgende Vergleich:

Matth. 24, 29: *sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum*
wird in JUDICIUM EXTREMUM, H 65, 2 ff., zu:
sol obscurabitur
luna obtenebrabitur

---

[1] R. Kühner, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, II/2, [2]Hannover 1914, S. 621.
[2] Vgl. Lausberg, a. a. O., S. 56 f.
[3] Vgl. Lausberg, a. a. O., S. 40 f.
[4] Vgl. Lausberg, a. a. O., S. 57.
[5] Vgl. Lausberg, a. a. O., S. 34.

Dem Textbearbeiter standen wohl die beiden konkordanten Schilderungen des letzten Gerichts durch Matthäus und Markus vor Augen. Bei Markus heißt es nämlich (13, 24):

Sed in diebus illis ... sol contenebrabitur,
et luna non dabit splendorem suum.

Als weiteres Beispiel sei noch genannt aus EZECHIAS (GA I, 19, 102):

nec amplius videbo Dominum in terra viventium
nec ultra aspiciam habitatorem quietis

Dieser Stelle liegt Is. 38, 11 zugrunde:

Dixi: Non videbo Dominum Deum in terra viventium.
Non aspiciam hominem ultra, et habitatorem quietis.

Die rhetorischen Parallelismen – und zwar sowohl die durch Veränderung des Bibeltextes hergestellten, als auch die vom Textbearbeiter frei gedichteten – erweisen sich in den Oratorien Carissimis nicht nur als Schmuck der Sprache und Rede. Sie greifen über den Text hinaus maßgeblich in die musikalische Gestaltung ein und erhalten ihre Bedeutung durch die Tatsache, daß sie in erster Linie auf die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Wiederholungsfiguren gerichtet sind. An diesen Umstand wird wohl auch Christoph Bernhard, der Schüler von Schütz und Carissimi, gedacht haben, wenn er in seiner Beschreibung des Stylus Oratorius sagt: „Die Wiederholung der Noten hat statt, wenn die vorhergehenden und nachfolgenden Reden einander in der Materie ähnlich sind“[1].

Die enge Verbindung zwischen textlichen Parallelismen und musikalischen Wiederholungsfiguren in Carissimis Oratorien möge die folgende tabellarische Zusammenstellung verdeutlichen. In ihr sind angegeben: in Spalte „Text“ die im Text vorliegenden rhetorischen Figuren, in Spalte „Musik“ die an der betreffenden Stelle angewandte musikalische Wiederholungsfigur.

---

[1] Chr. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, s. J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*, Leipzig 1926, S. 83 (Sperrung vom Verf.).

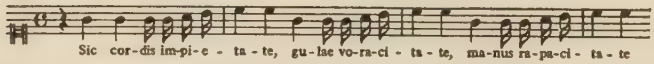
			Text	Musik
1.	fortunae mendacis tenor instabilis et vitae fugacis spes variabilis et mundi fallacis favor mutabilis	BALTAZAR DT 76, 9	Parallelismus, Homoeoteleuton, Polysyndeton, Synonymia (instabilis – variabilis – mutabilis)	Fuga
2.	non elatus favoribus non inflatus honoribus	BALTAZAR DT 79, 5	Parallelismus, Homoeoteleuton, Polysyndeton, Synonymia (favoribus – honoribus)	Epizeuxis
3.	jam satis edisti jam satis bibisti jam satis plausisti jam satis lusisti	HISTORIA DIVITIS Pn Vm¹, 1476, 3r, 1	Parallelismus, Homoeoteleuton, Anaphora, Polysyndeton	Fuga
4.	o populi venite o gentes adeste	JUDICIUM SALOMONIS DT 40, 1	Parallelismus, Homoeoteleuton, Synonymia (populi – gentes), Exclamatio	Epizeuxis
5.	coeli regia concidet mundi machina corruet	JUDICIUM EXTREMUM H 69, 1	Parallelismus, Homoeoteleuton, Climax (concidet – corruet), Antitheton	Climax
6.	et sapientiam magni regis et judicium Salomonis	JUDICIUM SALOMONIS DT 31, 19	Parallelismus, Homoeoteleuton, Polysyndeton	Epizeuxis
7.	venite populi properate gentes	JUDICIUM SALOMONIS DT 31, 17	Parallelismus, Synonymia (populi – gentes), Climax (venite – properate)	Epizeuxis
8.	sol obscurabitur luna obtenebrabitur	JUDICIUM EXTREMUM H 65, 2	Parallelismus, Homoeoteleuton, Climax (obscurabitur – obtenebrabitur)	Climax
9.	judicium Salomonis celebrate et regem sapientem collaudate	JUDICIUM SALOMONIS DT 40, 4	Parallelismus, Homoeoteleuton, Synonymia (celebrate – collaudate)	Epizeuxis
10.	Dominus dedit Dominus abstulit	JOB GA I, 4, 76	Parallelismus, Homoeoteleuton, Anaphora, Antitheton	Epizeuxis
11.	plorate colles dolete montes	JEPHTE DT 21, 6	Parallelismus, Homoeoteleuton, Climax (colles – montes)	Epizeuxis
12.	exhorrescite rupes obstupescite colles	JEPHTE DT 23, 9	Parallelismus, Homoeoteleuton, Climax (rupes – colles)	Epizeuxis
13.	arescent fontes arescent flumina arescent aequora	JUDICIUM EXTREMUM H 68, 2	Parallelismus, Anaphora, Climax (fontes – flumina – aequora)	Climax
14.	quid poterit animam tuam quid poterit te	JEPHTE DT 19, 17	Parallelismus, Anaphora, Metonymia (animam tuam – te)	Epizeuxis
15.	omnes populi omnes gentes	ABRAHAM ET ISAAC Pn Vm¹, 1474, 84r, 11	Parallelismus, Anaphora, Synonymia (populi – gentes)	Epizeuxis
16.	nec amplius videbo Dominum in terra viventium nec ultra aspiciam habitatorem quietis	EZECHIAS GA I, 19, 102	Parallelismus, Polysyndeton, Synonymia (amplius – ultra, videbo – aspiciam)	Palillogia
17.	vocis fragore tubae clangore	JUDICIUM EXTREMUM H 50, 1	Parallelismus, Homoeoteleuton	Climax

			Text	Musik
18.	ministrantibus angelis considentibus apostolis	JUDICIUM EXTREMUM H 71, 3	Parallelismus, Homoeoteleuton	Palillogia
19.	cordis impietate gulae voracitate manus rapacitate	HISTORIA DIVITIS Pn Vm¹, 1476, 12v, 14	Parallelismus, Homoeoteleuton	Palillogia
20.	parato ligno sumpto gladio	ABRAHAM ET ISAAC Pn Vm¹, 1474, 81r, 21	Parallelismus, Homoeoteleuton	Climax
21.	cursum consummavimus fidem servavimus	JUDICIUM EXTREMUM H 73, 2	Parallelismus, Homoeoteleuton	Epizeuxis
22.	creatoris condemnantis peccatores judicantis	JUDICIUM EXTREMUM H 76, 27	Parallelismus, Homoeoteleuton	Epizeuxis
23.	sed soli Dei gratiae soli coeli praesidio	BALTAZAR DT 79, 7	Parallelismus, Anaphora	Epizeuxis
24.	quos iocos quos risus	HISTORIA DIVITIS Pn Vm¹, 1476, 26r, 3	Parallelismus, Anaphora	Epizeuxis
25.	splendeat dies splendeat nox	FELICITAS BEATORUM H 150, 1	Parallelismus, Anaphora	Epizeuxis
26.	surgite primi qui obdormisti in Domino surgite sancti et electi Dei	JUDICIUM EXTREMUM H 57, 5	Parallelismus, Anaphora	Climax
27.	laudemus regem coelitum laudemus belli principem	JEPHTE DT 10, 22	Parallelismus, Anaphora	Epizeuxis
28.	cantate mecum Domino cantate omnes populi	JEPHTE DT 12, 10	Parallelismus, Anaphora	Epizeuxis
29.	placare Domine ignosce Domine	JONAS DT 111, 3	Parallelismus, Epiphora	Epizeuxis
30.	et clangebant tubae et personabant tympana	JEPHTE DT 4, 5	Parallelismus, Polysyndeton	Palillogia
31.	nec scripturam legere nec eam interpretari	BALTAZAR DT 71, 19	Parallelismus, Polysyndeton	Epizeuxis
32.	in laetitia populi in victoria Israel et gloria patris mei	JEPHTE DT 22, 21	Parallelismus, Polysyndeton	Epizeuxis
33.	stent a dextris electi consistant a sinistris peccatores	JUDICIUM EXTREMUM H 57, 21	Parallelismus, Synonymia (stent – consistant)	Epizeuxis
34.	ipse vulnerat et medetur percutit atque sanat	JOB GA I, 8, 173	Parallelismus, Synonymia (medetur – sanat)	Epizeuxis
35.	audivi orationem tuam et vidi lacrimas tuas	EZECHIAS GA I, 22, 158	Parallelismus, Polyptoton (tuam – tuas)	Epizeuxis
36.	et infremuerunt venti et fluctus intumuerunt	JONAS DT 111, 21	Chiasmus, Polysyndeton	Epizeuxis

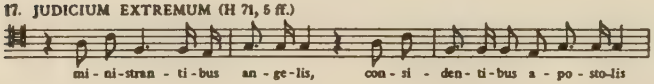
Zur Erläuterung dieser Zusammenstellung seien nun einige typische Beispiele für den Einsatz der musikalischen Wiederholungsfiguren Palillogia, Epizeuxis, Climax und Fuga bei den Parallelismen gegeben.

a) Palillogia: Wie bei Wort- und Wortgruppenwiederholungen (s. o. S. 46) ist auch bei Parallelismen die Anwendung der Palillogia bei Carissimi selten.

16. HISTORIA DIVITIS (Pn Vm[1], 1476, 12v, 14 ff.)



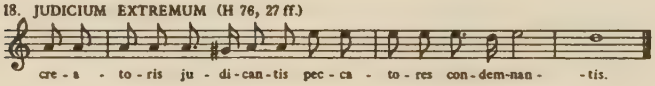
17. JUDICIUM EXTREMUM (H 71, 5 ff.)



b) Epizeuxis: Sie erscheint wie bei Wortwiederholungen so auch bei Parallelismen am häufigsten. Dies schon darf für Carissimi als charakteristisch gelten. Einige Beispiele für die Wiederholung von verschiedenen Tonstufen aus:

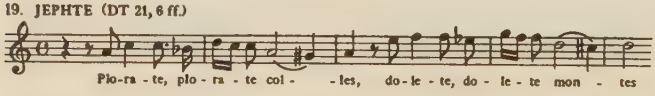
Wiederholung in der Oberquinte:

18. JUDICIUM EXTREMUM (H 76, 27 ff.)



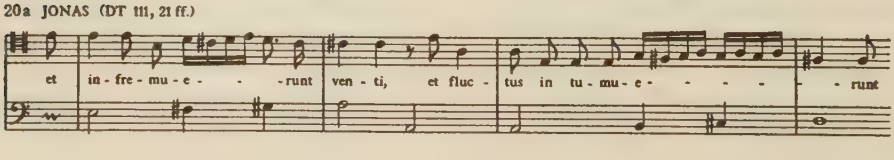
Wiederholung in der Oberquarte:

19. JEPHTE (DT 21, 6 ff.)



Wiederholung in der Unterquinte:

20a JONAS (DT 111, 21 ff.)



Hier wird die Epizeuxis erst evident, wenn man die Amplifikationen in der Singstimme ausschaltet:

20b

Dieses Beispiel bietet insofern etwas Besonderes, als im Text eine Figur vorliegt, die syntaktisch eine dem Parallelismus entgegengesetzte Bedeutung hat: der *Chiasmus,* d. h. die „Überkreuzstellung syntaktisch ... entsprechender Satzglieder"[1]:

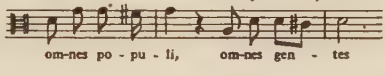
et infremuerunt venti

et fluctus intumuerunt

Parallelismus und Chiasmus stehen in der Klassifikation der Figuren nahe beieinander[2].

Wiederholung in der Unterquarte:

21. ABRAHAM ET ISAAC (Pn Vm¹, 1474, 18r, 11 ff.)



Insbesondere an den Beispielen 19, 20 und 21 läßt sich beobachten, wie sorgsam Carissimi die Wiederholungsintervalle in ihrer Richtung nach oben oder unten auswählt. Es ist bestimmt kein Zufall, daß in Beispiel 20 die Wiederholung auf einer tieferen, in Beispiel 19 auf einer höheren Stufe erfolgt. So kommt in dem einen Beispiel zum Ausdruck, daß die *fluctus* einer tieferen Region angehören als die *venti,* in dem anderen, daß die *montes* höher sind als die *colles.* Freilich bewirkt in Beispiel 19 die Wiederholung eine Quarte höher in erster Linie eine Affektsteigerung. Nicht ganz so sinnfällig mag uns beim ersten Hören das Beispiel 21 erscheinen. Hier muß man bedenken, daß die Wörter *populus* und *gens* in der Sprache der Heiligen Schrift keine eigentlichen Synonyma sind. *Populus* bezeichnet meist das auserwählte Volk Gottes *(populus Israel), gens* dagegen die Ungläubigen, die Heiden[3]. Die *populi* sind

[1] LAUSBERG, a. a. O., S. 56.

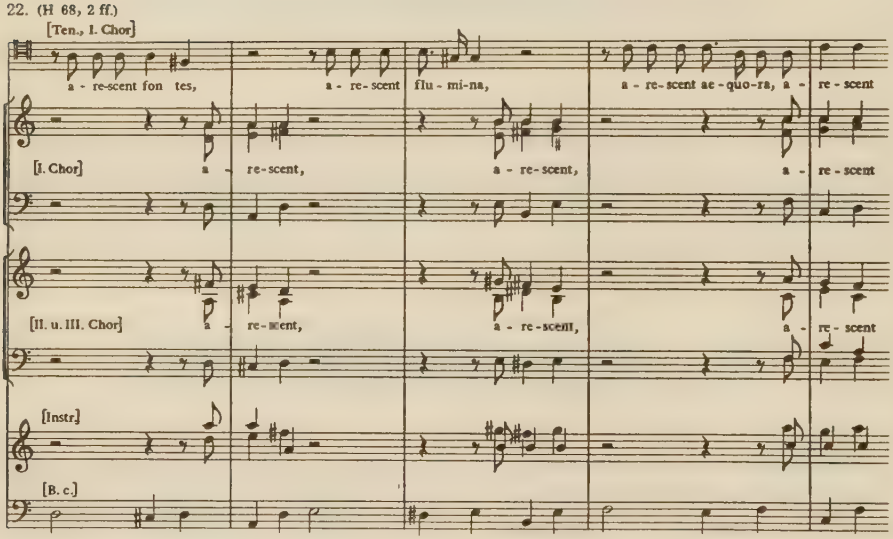
[2] Vgl. NÄGELSBACH, a. a. O., S. 538.

[3] Vgl. etwa Ps. 116: *Laudate Dominum, omnes gentes: laudate eum, omnes populi:* „Lobet den Herrn, alle Heiden, preiset ihn, alle Völker" (LUTHER).

von Gott über die *gentes* erhoben. Auch an solche theologische Distinktionen hält sich der Komponist. Die alte, zumindest seit dem Aufkommen der Musica reservata beobachtete Ausdrucksregel, das Hohe hoch, das Tiefe tief wiederzugeben, hat eine weite Bedeutung. Sie umfaßt, wie man sieht, bei Carissimi auch die Wiederholungsfiguren.

c) Climax: Eines der eindrucksvollsten Beispiele für die Anwendung dieser Figur bei Carissimi findet sich in dem großen Chorsatz *Quam magna, quam terribilis* des JUDICIUM EXTREMUM bei den Worten

arescent fontes,
arescent flumina,
arescent aequora



Die nachdrückliche Steigerung des Ausdrucks und Affekts, den die musikalische Climax bewirkt, und die verstärkt wird durch den ebenfalls emphatischen Einsatz der drei Chöre, ist klar erkennbar. Aber damit ist dieses Beispiel noch nicht vollständig erklärt. Die musikalische Climax erscheint nämlich nicht von ungefähr, sondern bildet die genaue Entsprechung zu der im Text vorliegenden rhetorischen Climax *fontes – flumina – aequora*[1].

In ähnlicher Weise treffen textliche und musikalische Climax an einer anderen Stelle des gleichen Chorsatzes zusammen:

[1] Vgl. zu dieser Climax noch im 19. Jh. das bekannte Gedicht *Le Cor* von A. DE VIGNY (*Poèmes, livre moderne*, 1826), Zeile 12: „Sources, gaves, ruisseaux, torrents des Pyrénées".

23. (H 69, 1 ff.)

Die textliche Climax ist hier *concidet – corruet*. Daß Carissimi freilich nicht immer die Möglichkeit ergreift, eine im Text angebrachte rhetorische Figur mit der entsprechenden musikalischen Figur zu beantworten, kann an dem letzten Beispiel deutlich aufgezeigt werden. Im Text ist mit den Worten *coeli* und *mundi* ein *Antitheton* gegeben, das aber nicht durch die gleichnamige musikalische Figur[1] zum Ausdruck gebracht wird, sondern musikalisch ganz unberücksichtigt bleibt.

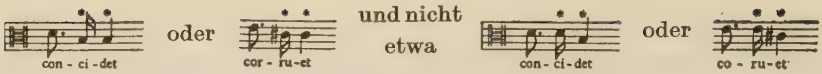
Auffällig ist bei den Beispielen 22 und 23 die melodische Wendung mit dem Terzsprung abwärts, für die Carissimi auch sonst eine gewisse Vorliebe zeigt, und deren Grundform wohl im gregorianischen Choral zu suchen ist[2]. Noch mehr überrascht die Ähnlichkeit dieser Beispiele mit dem dreimaligen *Lumen Christi – Deo gratias* in der Liturgie der Osternacht („Diaconus . . . ter decantat . . . singulis vicibus elevando altius vocem"):

Ohne Zweifel klingt hier die chorale Melodik bei Carissimi stark durch. Auch werden bei ihm wie in den Kadenzformen des Chorals[3] die dem Wortakzent folgenden Silben (*) auf tieferer Tonstufe gesungen, z. B.:

[1] Über die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten des Antitheton orientiert Unger, a. a. O., S. 69 f., sowie insbesondere A. Schmitz, Artikel *Figuren*, MGG, a. a. O.

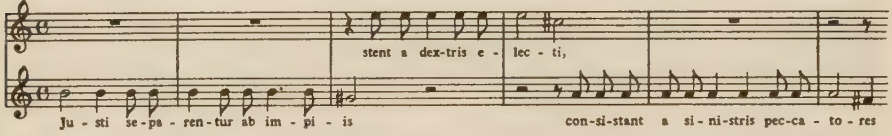
[2] Durch den Terzsprung abwärts werden u. a. gebildet: die Schlußformel der Versikel, die Flexa in den Psalmformen des 2. und 3. Tons; vgl. P. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, S. 29.

[3] Beispiele dafür bei P. Wagner, a. a. O., S. 29.



d) Fuga: Ebenso wie Carissimi die Palillogia, Epizeuxis und Climax als musikalisch-rhetorische Wiederholungsfiguren nicht nur ansetzt in Entsprechung zu sprachlich-rhetorischen Wortwiederholungen, sondern auch zu Parallelismen, so verwendet er auch die Fuga als Wiederholungsfigur bei Parallelismen. Eine solche Anwendung der Fuga erfolgt im Grunde genommen nach dem gleichen Prinzip wie der Gebrauch der musikalischen Palillogia, Epizeuxis und Climax, nur daß die einzelnen Glieder eines Parallelismus in verschiedene Stimmen aufgespalten erscheinen. Das Beispiel 24 könnte man sich – mit entsprechender Verkürzung der Schlußnoten jedes Abschnitts – von einer Stimme allein gesungen denken:

24. JUDICIUM EXTREMUM (H 72, 1 ff.)



Bemerkenswert ist auch eine Stelle aus dem Schlußchor des BALTAZAR:

25. BALTAZAR (DT 76, 9 ff.)

Der Text enthält hier Parallelismen, außerdem bei *instabilis – variabilis – mutabilis* die Figuren der Synonymia und des Homoeoteleuton; verbunden werden die parallelen Glieder durch das Polysyndeton *(et – et)*, eine Wiederholungsfigur. Der Komponist antwortet mit der musikalischen Figur der Fuga, wobei das Homoeoteleuton im Text klanglich stark verdeutlicht wird durch die nach oben schlagende kleine Terz im Ausklang der Melodiephasen. Die Anwendung der Fuga bewirkt hier ein Alternieren der beiden Singstimmen, das sich auf die Textworte *alternat vices* bezieht.

In der Beantwortung eines Parallelismus durch eine musikalische Wiederholungsfigur kann die Wiederholung partiell bleiben, das erste Satzglied mit

einem Halbschluß *(Clausula dissecta)* offen gehalten, das zweite mit einem Ganzschluß *(Clausula perfecta* oder *minus perfecta)* geschlossen werden:

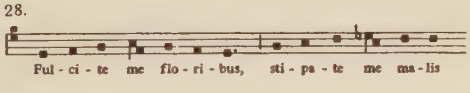
26. EZECHIAS (GA I: 19, 102 ff.)

Auch das umgekehrte Verhältnis zwischen den Schlüssen der beiden Satzglieder ist denkbar. Zuweilen wird in der Vertonung und in der Angleichung an den Text das zweite Satzglied melodisch und rhythmisch verändert; die Wiederholung ergibt sich dann aber sofort aus der Führung des Generalbasses:

27. EZECHIAS (GA I: 22, 158 ff.)

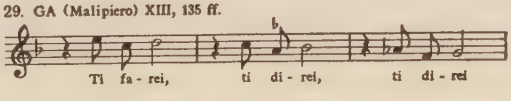
Gewiß ist Carissimi nicht der erste, bei dem sich textlicher Parallelismus und musikalische Wiederholungsfiguren entsprechen. Dies findet sich schon im Choral, z. B. in der Liturgie des Festes *Septem Dolorum B.M.V.* (5. Ant. der 2. Vesper):

28.



Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch in dieser Beziehung Carissimi vom Choral her Anregungen empfangen hat. Noch mehr aber dürfte er von Monteverdi beeinflußt worden sein. Es sei nur an ein charakteristisches Beispiel aus der Incoronazione di Poppea erinnert:

29. GA (Malipiero) XIII, 135 ff.



Wir hörten, daß Carissimi in seinen Oratorien die musikalisch-rhetorischen Wiederholungsfiguren hauptsächlich in Verbindung mit Wort- oder Wortgruppenwiederholungen und bei rhetorischen Parallelismen im Text anwendet. Im ersten Fall ist es der Komponist, der meistens auch im Text die Wort- und Wortgruppenwiederholungen setzt, nachdem er sich entschlossen hat, mittels einer musikalisch-rhetorischen Wiederholungsfigur ein bestimmtes Wort oder eine bestimmte Wortgruppe aus dem Zusammenhang hervorzuheben und emphatisch oder pathetisch zu Gehör zu bringen. Das ist, wenn es bei Carissimi auch im Stile nuovo geschieht, ein altes Verfahren, das schon den Meistern der prima pratica und erst recht der seconda bekannt war und mannigfach von ihnen geübt wurde. Im zweiten Fall ist die rhetorisch-figurale Prägung im Text vorgegeben. Parallelismen mit musikalisch-rhetorischen Wiederholungsfiguren zu beantworten, ist vielleicht auch schon ein alter Kunstgriff; jedoch wird in seiner speziellen Anwendung bei Carissimi wohl das Vorbild Monteverdis erkennbar.

Der so überaus konsequente Gebrauch der musikalischen Wiederholungsfiguren darf als charakteristisch für den Stil der Oratorien des römischen Meisters gelten. Aber nicht nur das. Darauf beruht auch – wenn freilich nicht allein – die enge Verbindung zwischen Text und Musik, Wort und Ton, die Steigerung der Ausdrucks- und Wirkungskraft des Wortes, eben das, was die Zeitgenossen an Carissimi bewunderten und rühmten, indem sie ihn einen musikalischen Redner nannten.

Am Einsatz und an der Behandlung der musikalischen Wiederholungsfiguren in den Oratorien Carissimis erweist sich wie an einem klassischen Muster die Technik der Applikation des Textes, die vom Musiker im 17. Jahrhundert und auch noch in der Bach-Händel-Zeit gefordert wurde[1], bekundet sich gelegentlich sogar – man denke etwa an das Beispiel für die Paronomasia, oben S. 48 – die aktive Mitarbeit des Musikers an der Gestaltung des Textes. Dabei kann man die Frage auf sich beruhen lassen, ob der Textbearbeiter der lateinischen Oratorien Carissimi selbst war oder etwa einer der Väter des Collegium Germanicum in Rom.

Deutlich wird schließlich an dem in dieser Studie behandelten Gegenstand, daß Carissimis Oratorien nicht nur einen künstlerischen, sondern auch einen bestimmten pädagogischen Zweck verfolgen: die Übung in der Rhetorik im Dienst der religiösen Wirkung. Das aber ist auch ein Zweck, und gewiß nicht der geringste, der bei den religiösen Schuldramen mit Musik und den Jesuitenopern des 17. Jahrhunderts erkennbar wird. In diesen Zusammenhang ordnen sich demnach die lateinischen Oratorien Carissimis ein, allerdings als eine höchste künstlerische Spitze.

---

[1] Zum Verständnis der Applikation oder „Elaborierung" des Textes durch den Musiker vgl. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S.Bachs*, Mainz 1950, S. 26 ff., und A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J.G.Walthers*, AfMw IX (1952), S. 90 ff.

Aus der alten Abtei Reichenau

von

RUDOLF STEPHAN

Abkürzungen:

Ah	=	Analecta hymnica medii aevi, Leipzig 1886 ff.
Aug.	=	Codex (Fragmentum) Augiensis der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe
Chev.	=	U. Chevalier, Repertorium hymnologicum, Löwen 1892 ff.
clm	=	Codex latinus monacensis
Dold	=	A. Dold, Beachtliche Handschriftenfragmente . . . , Festschrift für W. Stammler, Bielefeld 1953, S. 29 ff.
Grießer	=	B. Grießer, Die alten liturgischen Offizien des heiligen Gebhard, in Bewahren und Bewähren, Festschrift zur St.-Gebhard-Tausendjahrfeier, Bregenz 1949, S. 44 ff.
Hain	=	K. Hain, Ein musikalischer Palimpsest, Freiburg i. Ü. 1925
Holder	=	A. Holder, Die Reichenauer Handschriften I–III = Die Handschriften der großherzoglichen Badischen Landesbibliothek V–VI (=VII), Leipzig 1906–1918
KAR	=	K. Beyerle, Die Kultur der Abtei Reichenau, München 1925
Krug	=	J. Th. Krug, Quellen und Studien zur oberrheinischen Choralgeschichte, Freiburger Diözesanarchiv N. F. 38, 1937, S. 1 ff. (Diss. Heidelberg)
Munding	=	E. Munding, Das älteste Kalendar der Reichenau, in Colligere Fragmenta, Festschrift für A. Dold, Beuron 1952
Pal. mus.	=	Paléographie musicale, Solesmes 1889 ff.
Preisendanz	=	K. Preisendanz, Zeugnisse der Bibliotheksgeschichte, in Holder III/2, Leipzig 1918
Sal.	=	Codex Salemitanus der Universitätsbibliothek in Heidelberg
Wagner, Einf.	=	P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Leipzig 1911–1921

I

Die Reichenauer Sängerschule, deren Bedeutung für die allgemeine Musikgeschichte man längst erkannt hat, ist für uns auf Grund der Quellenlage schwerer greifbar als die von Sankt Gallen. Immerhin haben die Forschungen der letzten achzig Jahre die Verdienste Herimans und Bernos um die Entwicklung der Musiktheorie und kirchlichen Poesie klargestellt[1], aber es ist bisher nicht gelungen, die restlichen Dokumente der Musikpflege in dem Insel-

[1] Vgl. insbes. die unten zitierten Schriften von W. Brambach, R. Molitor und C. Blume.

kloster zusammenzustellen und zu sichten[1]. Welches Ausmaß die Verluste seit der Hochblüte des Klosters annehmen, kann man sich nur an Hand der alten Bibliothekskataloge klarmachen[2]. Was heute an Musikaufzeichnungen noch vorhanden ist, sind meist kümmerliche Reste: neben gelegentlichen Eintragungen in liturgischen Büchern, die eigentlich keine Gesangbücher sind, und Nachträgen sind es vornehmlich Fragmente, vielfach kleine Trümmer in trostlosem Zustand. Das Prunkstück ist seit jeher der Karlsruher Codex Aug. LX (saec. XII), von dem K. Hain in seiner fast ausschließlich paläographisch gerichteten Monographie behauptet (S. 10), dieses Buch sei „der einzige alte Zeuge für die Tätigkeit der Reichenauer Sänger".

Auf den Inhalt der Handschrift braucht hier nicht eingegangen zu werden, da man sich aus der Literatur gut über sie informieren kann[3]. Die Provenienz der Handschrift wurde bisher stets als gesichert betrachtet[4], einfach weil sie bei der Säkularisation des Klosters aus der Reichenauer Bibliothek nach Karlsruhe kam. Dennoch fühlte sich Hain verpflichtet, die Sache zu kontrollieren, bestätigte aber nur die traditionelle Ansicht. Zweifel stellen sich ein, wenn man feststellt, daß das Formular des Stifters der Reichenau, Pirmin, sich im Supplement des 15. Jahrhunderts befindet und nicht im Sanctorale. Dies hat zwar auch schon Hain bemerkt, aber er will unbedingt die Reichenauer Herkunft des ganzen Codex bestätigen; er argumentiert folgendermaßen: da Pirmin[5],

---

[1] Die Aufstellung von R. Molitor, KAR II, S. 803b, ist leider unpräzis und teilweise unverständlich. Das bei Molitor genannte Tropar s. xi ist – da es sich wahrscheinlich um Aug. fragm. 41 handelt – französischen, vielleicht direkt Limousiner Ursprungs, fällt also für unsere Betrachtung aus. Das erwähnte Missale, jetzt in St. Paul in Kärnten, ist, wie mir Herr Dr. Wolfgang Irtenkauf (Göppingen) freundlichst unter Hinweis auf R. Henggeler, Zeitschr. f. schweiz. Kirchengesch. 48, 1954, S. 31 ff., mitteilt, aus Einsiedeln. Irtenkauf hat sich von der Richtigkeit dieser Lokalisierung durch Studium der Handschrift an Ort und Stelle überzeugen können. Frühere Vermutungen, die Handschrift sei möglicherweise St. Blasianer Ursprungs, sind damit hinfällig. In meiner unten gegebenen Aufstellung der erhaltenen Dokumente wird auf Molitor nicht Bezug genommen.

[2] Die alten Bibliothekskataloge der Reichenau sind ediert in Holder III und bei P. Lehmann, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge* I, München 1918.

[3] Beschreibungen: W. Brambach im 2. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen, Leipzig 1888, S. 19 und 32 ff.; ferner bei Hain; Faksimilia: W. Brambach, *Die verloren geglaubte Historia de Sancta Afra . . .*, Karlsruhe 1892 und bei Hain.

Beiläufig sei hier erwähnt, daß es sich bei unserem Codex um ein benediktinisches Antiphonar handelt, dessen originale Notenschrift, die noch aus dem 12. Jahrhundert stammte, später abgeschabt wurde, um einer moderneren Platz zu machen. In seiner Anlage zeigt das Buch manche Eigenheiten, so werden z. B. de tempore- und de sanctis-Teil nicht konsequent getrennt.

[4] Z. B. F. J. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters* I, Freiburg i. Br. 1853, S. 408; C. Blume, Ah 49, S. 385, und Cäcilienvereinsorgan 49, 1914, S. 58; P. Wagner, *Einf.* II, S. 285 (mit falscher Signatur); B. Ebel, *Das älteste alemannische Hymnar*, Einsiedeln 1931, S. 21; B. Bischoff, in W. Stammlers *Deutsche Philologie im Aufriß* I, Bielefeld 1952, Sp. 440.

[5] Die Frage nach Pirmins Herkunft ist immer noch nicht endgültig geklärt. Nachdem man früher vielfach zwischen Franken (Mabillon), Dänemark (Weicher-

nachdem er wenige Jahre nach seiner Gründung des Inselklosters vor dem ihm feindlich gesinnten Herzog Thiedbald geflohen war, als Abt in seiner späteren Gründung Hornbach im Elsaß starb, sei er erst seit dem 13. Jahrhundert auch auf der Reichenau verehrt worden.

In dem mir unbekannten Lectionar Aug. XVI (Holder I, S. 46 ff.), dessen Herkunft aus der Reichenau durch die späte Eintragung auf fol. 1 (Holder I, S. 57, nach Preisendanz S. 36, 87, 107 und 109 „um 1457") kaum gesichert scheint, soll ebenfalls kein Pirminsformular vorhanden sein. Diese Handschrift trägt die ganze Beweislast für Hains These, daß man im Mittelalter auf der Reichenau keinen Pirminskult kannte. Nach Hain treten gegen Ende des 12. Jahrhunderts „plötzlich" Rubrizierungen des heiligen Pirmin auf, während erst im 15. Jahrhundert ein eigenes Offizium für ihn eingeführt worden sei (Hain S. 17 ff.). Dem widersprechen folgende, von Hain nicht beachtete Dokumente: Im sogenannten Petershausener Sakramentar, Codex Sal. IX/b der Universitätsbibliothek Heidelberg, der gelehrten Welt seit den Tagen Gerberts und Neugarts wohlbekannt, findet sich zwar im Hauptteil kein Pirminsformular, wohl aber im gleichalten Kalendar ein Pirminseintrag. Die Reichenauer Herkunft dieses Codex ist seit den Ausführungen A. von Oechelhäusers[1] trotz

---

DING), England (HAUCK), Irland (WASSERSCHLEBEN, DE SMEDT) geschwankt hatte, vermutete bereits GALLANDI 1779 spanische Herkunft. L. TRAUBE (Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1907, S. 72 ff.) und G. MORIN (Revue Charlemagne I, 1911, S. 1 ff.) begründeten neuerdings die Gallandische Hypothese; G. JECKER brachte in einer Abhandlung *Die Heimat des Hl. Pirmin*, Beiträge z. Gesch. d. alten Mönchstums . . . XIII, 1927, und KAR I, 19 ff., neues Beweismaterial, das P. LEHMANN, Studien u. Mitteilungen OSB 47, 1929, S. 45 ff., abermals vermehrte. Dazu kommt, daß A. DOLD im Palimpsestcodex Aug. CXCV (Rev. bénédictine 38, 1926, S. 273 ff.; *Eine Parallelstelle . . . in der mozarabischen Liturgie*, Rev. bén. 39, 1927, S. 135 ff., ferner P. SIFFRIN, Rev. bén. 40, 1928, S. 137 ff.) spanische Elemente feststellte. Damit schien die Frage einigermaßen geklärt, und zwar in dem Sinne der spanischen, resp. septimanischen Herkunft (I. MÜLLER, Zeitschr. f. schweiz. Gesch. 19, 1939, S. 369 ff.). G. MORIN (Revue d'histoire écclésiastique 36, 1940, S. 1 ff.) hat dann erneut Zweifel geäußert, und I. ZIEBERMAYR, *Noricum, Bayern und Österreich*, 1944, S. 195 ff., setzte sich für iroschottische Herkunft ein. F. BEYERLE, *Bischof Permenius* . . . (Zeitschr. f. schweiz. Gesch. 27, 1947) hat sich dann ZIEBERMAYR (ohne ihn zu nennen) angeschlossen, freilich ohne auch nur den Versuch zu unternehmen, die für die spanische Herkunft beigebrachten Beweise der oben genannten Autoren zu widerlegen. Seine einzige Stütze ist ihm die m. E. weit überforderte Rezension des JECKERschen Buches von A. ALLGEIER (Freib. Diözesanarchiv, N. F. 29, 1928, S. 615 f.), worin festgestellt wird, daß die Psalmzitate in PIRMINS Katechismus (Scarapsus) nicht auf spanische Herkunft schließen lassen. Für BEYERLE ist aber „die Vorstellungswelt des Mannes [und] insbesondere die Auffassung von seiner Sendung" ausschlaggebend (Zeitschr. f. schweiz. Gesch. 27, 1947, S. 131 f., und 148 ff.). I. MÜLLER hat dann (Schweiz. Zeitschr. f. Gesch. II, 1952, S. 12 ff.) erneut mit guten Gründen für spanisch-septimanische Herkunft plädiert. [Bibliographisch sei hier noch der Aufsatz *Probleme der Pirminsforschung* von H. TÜCHLE (Freib. Diözesanarchiv 1952, S. 21 ff.) nachgetragen. Freundl. Hinweis von Herrn Dr. IRTENKAUF.]

[1] A. VON OECHELHÄUSER, *Die Miniaturen der Universitätsbibliothek Heidelberg* 1, Heidelberg 1887, S. 6 f.; KRUG, S. 39 ff.; GRIESSER, S. 47 ff.

gelegentlichen Widerspruchs[1] absolut gesichert. Die Handschrift ist in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts hergestellt worden. Dazu paßt, daß im Jahre 986 eine Kapelle zu Ehren des heiligen Pirmin am Eingang zur Klausur errichtet wurde[2]. Damit ist die Verehrung Pirmins im 10. Jahrhundert nachgewiesen. Aber dies sind immer noch nicht unsere ältesten Dokumente. Aus F. J. Mones Quellensammlung zur badischen Landesgeschichte (I, 1848, S. 29) wissen wir, was erst jüngst, freilich ohne Angabe von Gründen, bezweifelt wurde[3], daß die Vita Pirminii schon im 9. Jahrhundert auf der Reichenau entstanden ist. Vollends zur Gewißheit wird uns die ununterbrochene Pirminsverehrung auf der Reichenau durch die Eintragung des Namens „Pirmin" in das älteste Reichenauer Kalendar, das sich im Codex Wien 1815 (saec. IX) befindet[4]. Damit ist die Pirminsverehrung schon in der ersten Hälfte des 9. Jhs. nachgewiesen.

Wenn nun Hain (S. 19, Anm. 2) sich auf die verschiedene Bedeutung von Kalendereintrag und Formular beruft, so ist doch zu konstatieren, daß das Reichenauer Lectionar Aug. XXI, saec. XII/XIII, Pirmin nicht nur erwähnt, wie Hain angibt, sondern auch ein Pirminsformular besitzt (Holder I, S. 79 ff.). Es darf demnach als erwiesen gelten, daß Pirmin auf der Reichenau niemals vergessen war. Ob er freilich stets ein eigenes Meß- oder Stundengebetsformular hatte, sei dahingestellt. Wenn auch vielleicht ein allgemeiner verbindliches Formular verwandt wurde, so kann die Akzentuierung des Festes eben durch Tropen geschehen sein (s. u.). Da nun aber im Codex Aug. LX das Pirminsformular erst im Supplement des 15. Jahrhunderts nachgetragen ist – dasselbe gilt für die anderen Reichenauer Lokalfeste, z. B. das zu Ehren des Hl. Meinrat, das Berno verfaßte, das zu Ehren des Apostels Markus usw. – so ist eine Reichenauer Entstehung der Handschrift allerdings sehr wenig wahrscheinlich[5].

[1] F. Portheim, Repertorium für Kunstwissenschaft 11, 1888, S. 189.

[2] F. X. Kraus, *Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden* I, Freiburg i. Br. 1887, S. 329; K. Beyerle, KAR I, S. 390.

[3] F. Beyerle, Zeitschr. f. schweiz. Gesch. 27, 1947, S. 130, Anm. 4.

[4] Neu veröff. von E. Munding, mit gegenüber M. Gerbert, *Mon. vet. lit. Alem.* I, St. Blasien 1777, S. 482 ff., wesentlich verbessertem Text. Die kritischen Äußerungen J. Hennigs, Scriptorium 7, 1953, S. 237, und Proceedings of the Royal Irish Academy 56, Sect. C, 1954, S. 198 ff., bes. S. 207 ff., betreffen unsere Probleme nicht. Immerhin müssen wir unserer Verwunderung Ausdruck geben, daß Munding nicht das Kalendar des Cod. Sal. IX/b zu Vergleichszwecken herangezogen hat,

[5] Hier müssen wir uns noch kurz mit dem Brevier (Sommerteil) Aug. CCLXII. saec. XV (Holder I, S. 596 ff.) befassen. Seine Herkunft aus Zwiefalten ist gesichert, wenn sie auch bei K. Löffler, *Die Handschriften des Klosters Zwiefalten*, 1931, nicht erwähnt wird. Die Handschrift besteht aus drei getrennten Teilen, fol. 1–10, 11–232 und 233–Schluß. Es ist nicht angängig, den 3. Teil als Nachtrag zum 2. aufzufassen (Holder I, S. 603), bloß weil sich beide Teile teilweise ergänzen. Der 3. Teil ist nach Ausweis der alten Foliierung früher eine selbständige Handschrift gewesen und enthält hier auch an Ort und Stelle das Pirminsformular. Bei der Verbindung aller drei Teile scheint im 1., dem Kalender, der Pirminseintrag rot überschrieben worden zu sein (was auf Abwanderung nach der Reichenau schließen läßt), doch ist die originale Eintragung, soweit sich dies heute noch beurteilen läßt, offenbar genau so alt wie die übrigen Teile des Kalenders.

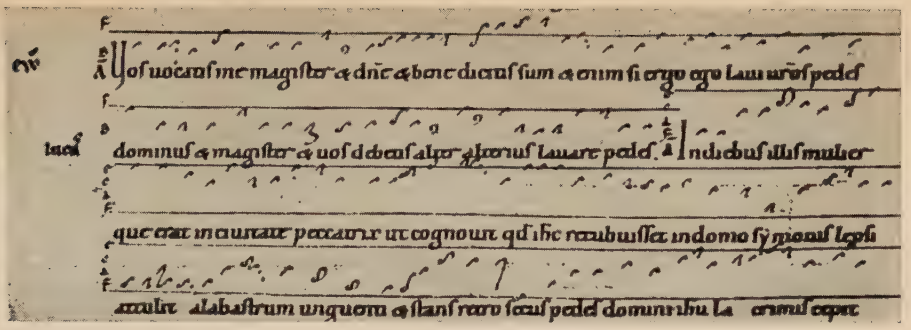


Abb. 1: Codex Augiensis LX, fol. 266′

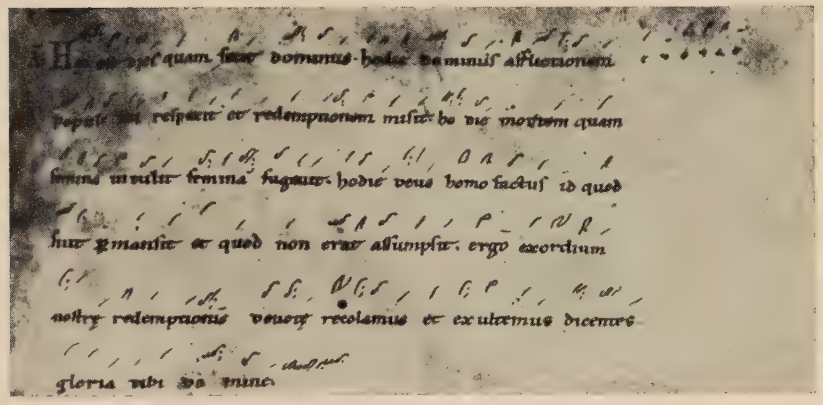


Abb. 2: Codex Salemitanus IX/20, fol. 113

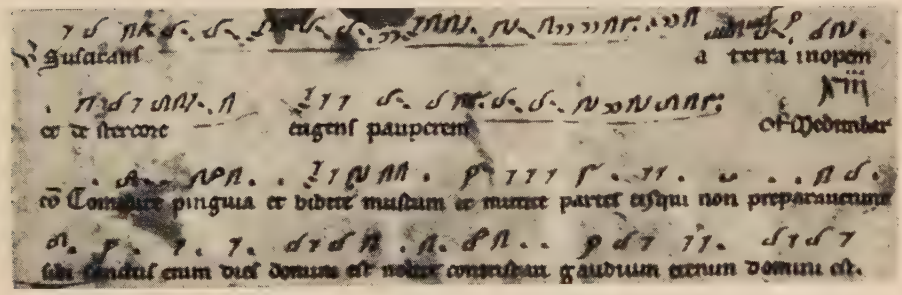


Abb. 3: Codex Augiensis CCLXII, im hinteren Einband

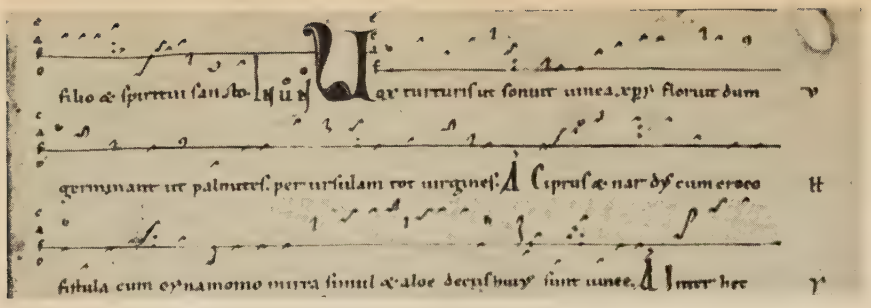


Abb. 4: Codex latinus monacensis 9921, fol. 65

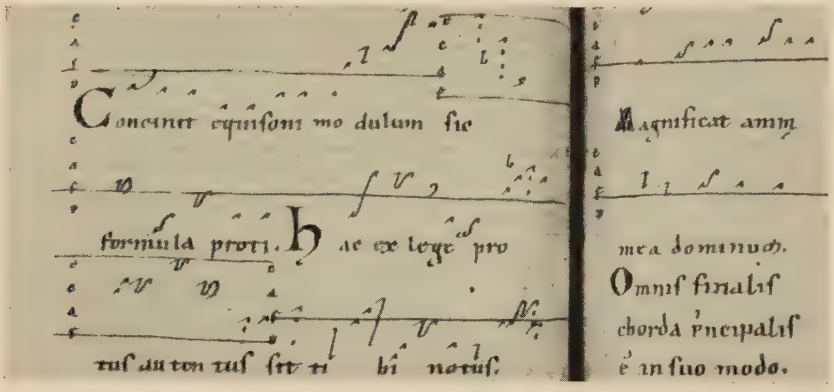
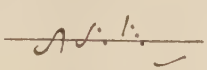
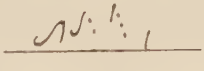


Abb. 5: Augsburger Lehrhandschrift Wolfenbüttel 334 Gud. lat. 8°, fol. 141 und 142

Bedenken gegen eine Reichenauer Herkunft des Cod. Aug. LX erregt auch die Notenschrift. Die Tatsache der Schabung der ursprünglichen Notenschrift erklärt sich am plausibelsten, wenn man einen Besitzwechsel der Handschrift annimmt. So dürfte die Handschrift wohl von einem Kloster, in dem die originale Notenschrift geläufig war, nach der Au gekommen sein, wo sie nicht gelesen werden konnte. Da ein Antiphonar aber ein sehr wertvolles Buch war, versuchte man die Handschrift wieder gebrauchsfähig zu machen, indem man die alte und unverstandene durch eine moderne Notenschrift, eben die gotische, ersetzte. Hain hat nämlich ausdrücklich darauf hingewiesen, daß – soweit sich dies noch erkennen läßt – der Notentext bei der Umschrift nicht verändert wurde (S. 67 ff.). Die Ergebnisse seiner Untersuchung der ersten Notenschrift des Codex faßt Hain S. 40 in folgendem Satz zusammen: „Ganz allgemein kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß in ihm [dem Neumentyp der Originalnotation] Elemente der Metzer und St. Galler Notation sich vereinigen. Mit den Neumen deutscher Tradition teilen diese Neumen das zähe Festhalten an gewissen Zierzeichen, die in den gleichzeitigen Quellen romanischer Herkunft meist schon fallen gelassen waren." Diese Aussage, so richtig sie auch sein mag – mir scheint das Metzer Element doch zu überwiegen –, beweist für eine Reichenauer Herkunft überhaupt nichts. Wenn wir bedenken, daß es sich bei dieser hier einzig interessierenden Notation um eine perfekte Diastematie auf vier Linien handelt, so kompliziert sich das Problem. Denn weder ist Diastematie in Verbindung mit Linien, noch der Metzer Neumentypus auf der Reichenau im 12. Jahrhundert nachweisbar. Musikalische Notation auf Linien finden wir frühestens um 1300. Dies mögen die Aug. fragm. 66–70 beweisen. Mit welcher Hilflosigkeit man noch ganz am Ende des 13. Jahrhunderts der Liniennotation gegenüberstand, möge der erste Sanctustropus auf fol. 6′ des gewiß Reichenauischen Lectionars Aug. XXI (s. u. S. 74) beweisen. Für die ursprünglich vorgesehene, sehr große Textschrift hat man die Linien gezogen, dann aber auf dem leergebliebenen Teil der Seite nur auf jede zweite Zeile ziemlich klein den Text des singulären Sanctustropus Ah 47, Nr. 318, eingetragen, um Platz für die Neumen zu haben. Die nun freigebliebene Linie hat der Schreiber aber keineswegs als Orientierungsort für seine an sich streng diastematischen Neumen aufgefaßt und benützt, sondern sie unbeachtet gelassen und die Neumen willkürlich gesetzt. Man erkennt dies klar an einer Gegenüberstellung des ersten und dritten „Sanctus", die wohl mit Blume (Ah 47, S. 333) als identisch anzusehen sind:



Sanctus



Sanctus

und ferner an vielen anderen Details. Dabei darf diese Eintragung allerfrühestens dem ausgehenden 13. Jahrhundert zugewiesen werden.

Dennoch hat die originale Notation des Cod. Aug. LX Eigenheiten (siehe das Faksimile Abb. 1), von denen man sich vorstellen könnte, sie seien eine Weiterentwicklung der Notationen des Cod. Sal. IX/20 und des Aug. fragm. 43 (Abb. 2 aus Sal. IX/20) saec. xi, die ja auch schon Ansätze zur Diastematie zeigen. Im 12. Jahrhundert ist aber davon gar nichts mehr zu bemerken, und im 13. Jahrhundert sehen wir auf der Reichenau eine ziemlich rohe, linienlose Notation (Abb. 3 aus Aug. CCLXII, im Rückdeckel).

Die charakteristischen Merkmale der originalen Notenschrift des Cod. Aug. LX kann ich im Augenblick in anderen Handschriften nicht nachweisen. Eine gewisse Ähnlichkeit haben aber verschiedene Notationen in Codices der benachbarten Augsburger Diözese, Dokumenten, die sogar teilweise schon dem 11. Jahrhundert zugehören. Ich gebe hier zwei Beispiele, die gewiß aus dieser Diözese stammen, eine Probe aus dem Ottobeuroner clm 9921, der noch dem 11. Jahrhundert angehört (Abb. 4), und einen Ausschnitt aus der Augsburgischen Lehrhandschrift Wolfenbüttel 334 Gud. lat. 8° aus St. Ulrich und Afra (Abb. 5)[1].

Keineswegs soll aber hier die Behauptung aufgestellt werden, einzig in der Augsburger Diözese sei bereits zu dieser Zeit eine fein ausgebildete Notation auf Linien bekannt gewesen. Vielmehr ist bekannt, daß auch in Einsiedeln[2], Teilen des Elsaß[3] und Salem Liniennotation geläufig war; sie hat aber ausgeprägter „frühgotische" Formen. Erwähnt sei schließlich noch, daß man auch in Augsburg noch lange auch linienlose Neumierung kannte[4].

---

[1] Die Wolfenbütteler Handschrift ist ebenso wie der clm 9921 – über dessen musiktheoretischen Inhalt sich H. Sowa, Acta musicologica V, 1933, S. 60 ff. und 107 ff., verbreitete – noch im 11. Jahrhundert angelegt, und es scheint mir kaum zweifelhaft, daß die Neumierung ebenfalls in diesem Jahrhundert vorgenommen wurde. Aus dem Wolfenbütteler Codex teile ich aber einen Ausschnitt mit, der gewiß dem 12. Jahrhundert zugehört (Abb. 5). Zwei Faksimilia des älteren Teils der Handschrift findet man in MGG II, Sp. 1277 f. und 1287 f.; man vgl. ferner Wien 573 aus St. Ulrich und Afra und die Deckblätter des clm 22025 aus Wessobrunn (ebenfalls Augsburger Diözese), aus dem O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, Taf. 7, ein Faksimile mit wohl nicht ganz zutreffender Datierung bot. In diesen Zusammenhang gehört auch das berühmte Grazer Graduale (Univ. Bibl. 807, noch unbekannter Provenienz), vgl. Wagner, *Einf.* II, S. 323, und wohl auch einige Klosterneuburger Antiphonarien. In Anbetracht der zuerst genannten und weiterer Quellen scheint mir die These Wagners, daß man in Deutschland vor dem 12. Jahrhundert die Liniennotation nicht kannte, unhaltbar.

Einen etwas abweichenden Neumentyp vertritt die Notenschrift des Codex Rosenthal (Pal. mus. I/1, Anh. Taf. XII ff., und Wagner, *Einf.* II, S. 309), der nach den Ausführungen von P. Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge* III/1, München 1932, S. 86 ff., wohl in der Karthause Buxheim verwendet wurde (er ist bei Ruf aber nicht genannt), nach den Angaben von J. B. Klein, *Der Choralgesang der Karthäuser*, Diss. Berlin 1910, aber kaum in einer Karthause geschrieben wurde und möglicherweise überhaupt nicht aus Süddeutschland, sondern aus Ostfrankreich stammt.

[2] B. Ebel, *Das älteste alemannische Hymnar*, Einsiedeln 1931.

[3] K. Weinmann, *Hymnarium Parisiense*, Regensburg 1905, und das Referat des Verf.s im Lüneburger Kongreßbericht, 1950 (1952), hier weitere Literatur.

[4] G. Suñol, *Introduction à la paléographie grégorienne*, Tournay 1935, S. 305.

Wie schon gesagt, ist die Reichenauer Herkunft des Cod. Aug. LX bisher niemals bezweifelt worden. W. Brambach nimmt in seiner Faksimileausgabe der Afrahistorie (s. S. 62, Anm. 3) auf Grund der Zuweisung des Offiziums an Hermannus Contractus (in margine) die Reichenauer Provenienz der Handschrift an. Er stellt außerdem (S. 11 ff.) einen Vergleich dieses Offiziums mit solchen der Diözesen Konstanz, Augsburg und Straßburg an und kommt dabei zu dem Schluß, daß das Reichenauer Offizium die originale Gestalt habe. Sein Vergleich sagt aber in der gebotenen Form nichts über die Herkunft der Handschrift. Ohne an der Verfasserschaft Herimans zweifeln zu wollen und damit den Reichenauer Ursprung des Offiziums zu bestreiten, muß doch gesagt werden, daß die Vergleichsobjekte von Brambach schlecht gewählt wurden. Die Nichtreichenauischen Offizien, die Brambach heranzieht, entstammen nämlich keinen Benediktinerantiphonarien, resp. -brevieren, sondern liturgischen Büchern für Weltkirchen. Allein diese Tatsache erklärt alle Unterschiede der Anordnung der einzelnen Gesänge[1]. In der Tat ist auch das Augsburger Offizium, das Brambach dem Buch von F. A. C. Hoeynck, Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg (Augsburg 1889, S. 400 ff.) entnimmt, nach einer Handschrift der Augsburger Dombibliothek mitgeteilt, dem heutigen clm 3902. Daß aber das Afra-Offizium auch in der „Reichenauer" Gestalt, d. h. der benediktinischen, weit verbreitet war, beweisen zahlreiche Handschriften aus süddeutschen Klöstern, z. B. die späte, bisher unbeachtet gebliebene Cent. VII/46 fol. 1 ff., der Nürnberger Stadtbibliothek aus dem 15. Jahrhundert, die wahrscheinlich Nürnberger Ursprungs ist.

Nach diesen Erörterungen scheint es durchaus im Bereich der Möglichkeit zu liegen, daß die Handschrift Aug. LX im Einflußbereich Augsburgs, d. h. in der Augsburger Diözese, oder doch wenigstens nicht allzu weit davon entfernt, geschrieben wurde. Freilich stimmt hier wieder das Fehlen des Ulrichsformulars bedenklich. Immerhin wäre dies vielleicht erklärlich, wenn man an dem Ort des Gebrauchs das Vorhandensein eines jener Bücher annimmt, die, wie die Codices Wien 573 und Wolfenbüttel 1. 5. 1. Aug. 2^0, das Ulrichsoffizium separat, zusammen mit Bernos Vita, überliefern[2].

Da nun aber die Handschrift Aug. LX bei der Säkularisation des Klosters zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus der Reichenau nach Karlsruhe kam, muß sie auch einmal in jenes Kloster gekommen sein. Am naheliegendsten ist die schon ausgesprochene Vermutung (s. o. S. 65), die Handschrift sei hier, da man die alte Notenschrift nicht lesen konnte, geschabt und mit neuer Notenschrift versehen worden. Demnach müßte die Handschrift im 14. Jahrhundert

[1] Hierauf verwies schon A. Bigelmair im Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg I, 1909–1911, S. 160.

[2] Über die Beziehungen zwischen Augsburg und Reichenau vgl. mein Referat, Kongreßbericht Lüneburg 1950 (1952) und die dort angegebene Literatur. Neben der genannten Handschrift Wien 573 gehört auch die Handschrift Augsburg, Ordinariatsbibliothek 15a in diesen Zusammenhang.

nach der Au gekommen sein. Dies ist aber wenig wahrscheinlich. Einmal wegen der wesentlich späteren Eintragung der Lokalformulare, dann wegen der zahlreichen jüngeren Notenschriften der Handschrift, die alle keine Parallelen Reichenauischer Herkunft haben. Zwar zeigt das Aug. fragm. 68 Quadratnotation, doch kann es wegen seiner zeitlichen Distanz nicht zum Vergleich mit den in Quadratnotation geschriebenen Nachträgen in unser Antiphonar herangezogen werden. So wird man doch annehmen müssen, daß unsere Handschrift erst im 15. Jahrhundert nach der Au kam, um dort, wie sie nun einmal war, wieder gebrauchsfähig gemacht zu werden. Bei dieser Gelegenheit dürften die Lokalformulare eingetragen worden sein.

Damit wären aber zur Frage der Herkunft nichts als Vermutungen geäußert. Eine Entscheidung läßt sich im Augenblick nicht fällen. Was feststeht ist einzig, daß die bisherige Lokalisierung (Reichenau) nicht zu halten ist[1].

II

W. Vöge hat in seinem grundlegenden Werk über die Reichenauer Buchmalerei[2] vermutet, daß die Bamberger Handschrift lit. 5 (Ed. V. 9), ein Tropar aus der Zeit der Jahrtausendwende – das noch im späteren Katalog unter Vorbehalten nach Köln lokalisiert wird[3] – aus der Reichenauer Schule stamme[4]. Sowohl paläographische Eigentümlichkeiten als auch das Vorhandensein von Pirminstropen sind eine Gewähr für die Richtigkeit der Vögeschen Annahme[5].

[1] Daß der Cod. Aug. LX nicht Reichenauischer Herkunft sein kann, bestätigte mir brieflich Herr Prof. Albert Boeckler, München, wofür ich auch hier vielmals Dank sagen möchte. Er möchte an Zwiefaltener Herkunft denken, aber dies geht wegen des Neumentyps nicht an. Herr Prof. Boeckler schließt aber aus dem stilistischen Befund der Malereien des Codex an ein mindestens mit Zwiefalten eng verbundenes Kloster, d. h. an eine Hirsauer Gründung. – Hätten wir sicher für Hirsau verbürgte Notenhandschriften, würden sich viele Fragen, so auch diese, leicht lösen lassen. Auf jeden Fall stammt der Aug. LX aus einem erstrangigen Kulturzentrum.

[2] W. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends*, Trier 1891, S. 147 f.

[3] F. Leitschuh, *Katalog der Handschriften der kgl. Bibliothek zu Bamberg* I, 1, 1895, S. 147 f.

[4] Der Ansicht Vöges schlossen sich P. von Winterfeld, Zeitschr. f. deutsches Altertum 47, 1904, S. 321; C. Blume, Ah 47, S. 23, A. Boeckler, KAR II, S. 997, und W. Irtenkauf, Archiv AfMw XI, 1954, S. 281, Anm. 2, an, während A. Merton, *Die Buchmalerei in St. Gallen . . .*, Leipzig 1912, S. 85, ohne eigene Stellungnahme die Zuweisung Vöges mitteilt.

[5] Allein die Tropen beweisen eine ausgebildete Pirminsverehrung, die sich eben nicht auf einige alte Litaneien beschränkt, wie J. Vincke, Universitas II/2, S. 1170, anzunehmen scheint. Über die Handschrift lit. 5, d. h. über ihren Tropenteil fol. 29–60, schrieb P. Augustinus von Gemmingen eine Monographie, die leider nur fragmentarisch erhalten ist. Gerade der die Beschreibung enthaltende Teil ist nicht mehr aufzufinden, doch entnehmen wir dem Titel der Monographie, *Die Tropen des Reichenauer Kantatoriums*, daß sich auch P. von Gemmingen der Vögeschen Zuweisung anschloß.

Nun sind neuerdings im erzbischöflichen Archiv in Freiburg i. Br. Fragmente eines verwandten Tropars aufgetaucht. Über sie hat P. Alban Dold in der Stammler-Festschrift Bericht erstattet und die Texte, soweit sie noch entzifferbar waren, mitgeteilt. Diese Fragmente gehen zwar – soweit sich dies heute noch beurteilen läßt – nicht vollständig mit dem Bamberger Codex überein, berühren sich aber so stark mit ihm, daß an die gleiche Schreibstube von vornherein gedacht werden muß. Glücklicherweise ist gerade noch ein Stück des Pirminstropus vorhanden, so daß die Provenienz auch von dieser Seite her einigermaßen bestimmt werden kann. A. Dold gibt in den Anmerkungen zu seinem diplomatischen Abdruck der Texte dieser Fragmente alle Nachweise, die an Hand der Blumeschen Edition Ah 49 möglich sind. Blume hat zwar die Handschrift lit. 5 gekannt und auch mehrere Stücke aus ihr abgedruckt; da aber in die Ah bekanntlich nur poetische Tropen aufgenommen wurden, so blieb vieles bisher unediert. Immerhin können wir die Angaben Dolds in verschiedenen Punkten ergänzen und bieten daher hier eine Übersicht über den Bestand der Freiburger Fragmente, die wir ebenfalls gleich mit Anmerkungen versehen.

Freiburger Fragmente	Bamberg, lit. 5	Ah 49 (Blume)
Nr.		
1 S. 1 Z. 1 Et principem . . .[1]	fol. 56′	Nr. 376 (Lesarten)[2]
Z. 3 Immemorans	fol. 56′	Nr. 376 („)[3]
Z. 5 En uenerandus	fol. 56′	Nr. 376 („)
2 S. 1 Z. 7 DE SCO CLEMENTE . .	fol. 56′/57	Nr. 227
Z. 8 Hic sanctus digne		
3 S. 2 Z. 2 DE SCA TRINITATE . .	fol. 57/57′	Nr. 136
Z. 3 Dulcibus en omnes		
4 S. 2 Z. 13 IN COMEMORATI . . .		
Z. 14 ONE SATVRNINI . . .	—	—
S. 3 Z. 1 Nos hodie laeti		

[1] Das letzte Wortfragment Z. 2, das P. Dold S. 32 „Fac . . .“ liest, ist wohl als „Ps(alm)“ zu lesen und zeigt die Repetition an. Herrn P. D. Dr. Alban Dold bin ich für die Übersendung ausgezeichneter Photos der Fragmente zu großem Dank verpflichtet.

[2] Hier verweist P. Dold m. E. zu Unrecht auf den Tropus Ah 49, Nr. 377, der diesen Vers zwar auch enthält, aber doch in anderem Zusammenhang. Der Tropus 377 ist auch in der Handschrift lit. 5 nicht vorhanden.

[3] Der Tropus Ah 49 Nr. 297, S. 131, auf den P. Dold verweist, enthält ebenfalls diesen Vers; es ist dies ein Martinustropus, der in lit. 5 fehlt. Da der ganze Pirminstropus aus den Lesarten der Ah 49, S. 161 – obgleich er durchaus korrekt wiedergegeben ist – nur umständlich rekonstruierbar ist, wird er unten diplomatisch nach der Bamberger Handschrift mitgeteilt.

Freiburger Fragmente			Bamberg lit. 5	Ah 49 (Blume)
5	S. 3 Z. 9	D⟨E S⟩CO MARTINO EP H ⟨odie beati Martini⟩ . .	fol. 57′	—[1]
6	S. 4 Z. 4	IN DEDICAT̄ AE	fol. 57′	Nr. 23
	Z. 5	Sanctus evigilans	fol. 58	Nr. 23
	Z. 7	Vere dominus	fol. 58	Nr. 23 (Lesarten)
	Z. 8	Quae xpicolis	fol. 58	Nr. 23 („)
	Z. 9	Est quia terribilis	fol. 58	Nr. 138
	Z. 13	Hodie huic domui	—	—
7	S. 4 Z. 14	ITEM IN DEDICAT̄ . .	?	?

Zuerst folge hier der diplomatische Abdruck des Pirminstropus nach der Bamberger Handschrift.

fol. 56 DE SCO PIRMINIO
fol. 56′ DIUINI FUERAT QUONIAM
feruoris amator eia Statuit Et pactum
uitae firmum stabiliuit in aeuum Et princ
Inter primates regni caelestis heriles Ut sit ił̄ł̄
Immemorans psalmista dei magnalia di
cit Misericord̄ En uenerandus adest pir
minius orbe subacto Qui ut xpi dignus
polleret sorte minister Statuit Incensum
que suae condignum pr̨eferat arae Ut sit ił̄
Ac populi tergat delicta precando sacerdos
In aeternum Inueni dauid Statuit ei

Auf zwei mit dem Freiburger Fragment zusammenhängende Fragen soll noch hingewiesen werden:

1. Man könnte nämlich einwenden, daß der heilige Pirmin auch in den Nachbardiözesen und -klöstern verehrt wurde, also die Fragmente ebensogut aus St. Gallen stammen könnten; auch in Augsburg wurde um diese Zeit Pirmin bereits verehrt[2]. Nach Ausweis der Ah 49, S. 161, überliefert aber keines der zahlreichen St. Galler Tropare einen Pirminstropus, und die Handschriften, die unseren Tropus (außer der Bamberger) sonst noch überliefern, weisen ihn einem Communeformular (In unius Confessoris Pontificis) zu. So bestätigt die Gestalt unseres Tropus die Reichenauer Herkunft der Fragmente; durch die enge Verwandtschaft mit der Bamberger Handschrift wird uns dies

[1] Dieser Martinustropus wurde von W. Irtenkauf im Archiv für Musikwissenschaft XI, 1954, S. 288, nach einer späteren Stuttgarter Handschrift veröffentlicht. In Z. 5 seines Abdrucks ist statt *dueamur* „ducamur" zu lesen. Die von Dold gelesenen Texte sind nach diesem Abdruck zu verbessern. Der Text in den Fragmenten reicht bis „ad aethera".

[2] A. Schröder, *Die ältesten Heiligenkalendare des Bistums Augsburg*, Archiv f. d. Geschichte des Hochstifts Augsburg I, 1909–1911, S. 307.

zur Gewißheit. Dabei sei noch angemerkt, daß die Handschrift, deren Reste uns die Freiburger Fragmente repräsentieren müssen, einen sowohl paläographisch als auch ausstattungsmäßig noch höheren Standard der Buchkunst voraussetzen als die Bamberger Handschrift. Insgesamt scheinen die Fragmente etwas jünger als der Codex lit. 5 zu sein.

2. Ohne den Liturgikern die Erklärung des Saturninsformulars abnehmen zu wollen, sei hier angemerkt, daß es manche Rätsel aufgibt. Schon seine Bezeichnung „in commemoratione Saturnini" muß Aufmerksamkeit erregen, tritt doch die bloße Commemoration im Graduale überhaupt nicht in Erscheinung. Leider ist nicht mehr zu ermitteln, wie der zu dem Tropus gehörige Introitus lautete, aber man wird kaum fehlgehen mit der Annahme, daß es sich um einen gewöhnlichen Commune-Sanctorum-Introitus gehandelt hat, vielleicht um „Protexisti me", der in Bamberg lit. 5 fol. 49 (Ah 49, Nr. 237) einen ähnlich beginnenden Georgiustropus aufweist. Überhaupt ist dies der erste Saturnintropus, von dem wir Kunde erhalten. Die Verehrung Saturnins ist an sich nichts Ungewöhnliches, da sie schon im Urgregorianum und im Altgelasianum und für die Reichenau bereits durch das älteste Kalendar (Munding, S. 240) nachgewiesen ist. Im Petershausener Sakramentar (Sal. IX/b) ist Saturnin nicht nur im Kalender eingetragen (fol. 7), sondern auch durch ein eigenes Formular ausgezeichnet (fol. 164). Desgleichen ist dieser Heilige im Codex Sal. IX/61, aus Rheinau, Einsiedeln (Henggeler, S. 45), Augsburg (Schröder, S. 310) und vielen anderen Orten nachgewiesen[1].

III

Hier folge nun eine Zusammenstellung aller bisher bekanntgewordenen Neumendokumente aus dem Kloster Reichenau:

1. Karlsruhe, Landesbibliothek, Aug. CCLIX, fol. 165′ s. x.
2. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sal. IX/b, fol. 48′, 49, 263′ ff. (Krug, Abb. 1 und 2), s. x.
3. Bamberg, Staatliche Bibliothek, lit. 5, um 1000.
? 4. Heidelberg, UB, Sal. VII/52, im Deckel, Antiphonarfragment, um 1000.
5. Freiburg, Erzbischöfliches Archiv, Troparfragmente, um 1000.
6. Heidelberg, UB, Sal. IX/49, fol. 88′, winziger Neumeneintrag, um 1000.
7. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 42, Antiphonarfragment, s. xi, in.
8. Heidelberg, UB, Sal. IX/b fol. 51′–52′, s. xi, in.
9. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 43, Antiphonarfragment, enthält zwei verschiedene Neumierungen; die ältere, hellere ist wohl s. xi, in., die jüngere, dunklere, s. xi, med.
10. Heidelberg, UB, Sal. IX/20, Theoretikerhandschrift s. xi. Neumierungen aus der ersten und zweiten Hälfte s. xi (Abb. Krug 4 und 5, hier Abb. 2).

[1] Wenn ich die Ausführungen von E. Griffe, *Une messe du v^e siècle en l'honneur de Saint-Saturnin de Toulouse*, Revue du moyen-âge latin VII, 1951, S. 5 ff., richtig verstehe, so wäre auch ein ausgeprägter Saturninkult ein Zeichen septimanischen Einschlags.

11. Heidelberg, UB, Sal. IX/57, Martyrologium und Lectionar s. xi, Neumierungen aus der zweiten Hälfte (Abb. eines Ausschnitts ohne Neumen, Grießer, nach S. 56).
? 12. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 47, Brevier s. xii (Wegen der singulären Schriftmerkmale ist die Provenienz sehr fraglich).
13. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 31, Plenarmissale s. xii.
14. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 45, Antiphonale, s. xii.
15. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 44, Antiphonale, s. xii (winzige Schrift).
16. Karlsruhe, LB, Aug. CLI, fol. 167, s. xiii, nach Vorlage s. x/xi.
17. Karlsruhe, LB, Aug. CCLXII, im Deckel, Fragment eines Graduale (Abb. 3), s. xiii.
17a. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 40, aus derselben Handschrift wie 17.
? 18. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 62, Graduale s. xiii.
19. Karlsruhe, LB, Aug. CLI, fol. 169 und 169′ um 1300.
20. Karlsruhe, LB, Aug. XXI, fol. 1 und 6′, um 1300.
21. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 66, Antiphonale, gotische Noten auf 4 Linien, s. xiv.
22. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 67, Antiphonale, gotische Noten auf 5 Linien, s. xiv.
? 23. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 68, Antiphonale, Quadratnoten auf 4 Linien, s. xiv.
24. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 69, Antiphonale, gotische Noten auf 5 Linien, s. xiv.
25. Karlsruhe, LB, Aug. fragm. 70, Graduale, gotische Noten auf 5 Linien, s. xiv.
26. Karlsruhe, LB, Aug. CLI, fol. 153′ und 220, s. xv.
27. Karlsruhe, LB, Aug. XXI, fol. 220′, s. xv.
28. Karlsruhe, LB, Aug. LX, Nachträge, s. xv.

Zunächst lehrt uns diese Übersicht, daß zu einer Zeit völliger Verständnislosigkeit für den Wert der alten liturgischen Bücher alle – mit Ausnahme des Antiphonars Aug. LX und des wahrscheinlich Konstanzischen Sequenziars Aug. CCIX – dem Buchbinder zum Opfer fielen. Vielleicht hat man die beiden Handschriften noch gebraucht, während man für den Meßgottesdienst schon ein gedrucktes Graduale verwandte.

Die oben zusammengestellten Quellen sind natürlich von sehr verschiedenem Wert. Über die Heidelberger Codices mag man in Ermangelung eines gedruckten Handschriftenkataloges bei Krug und Grießer nachschlagen, während zu den Karlsruher Handschriften stets der ausgezeichnete Katalog von Holder heranzuziehen ist. Dennoch sei hier auf einige Details hingewiesen:

1. (Zu Nr. 4) Im Codex Sal. VII/52 fand ich vor Jahren im hinteren Deckel ein Pergamentblatt, das Herr Bibliotheksrat Dr. Jammers auf meine Bitte hin im Oktober 1954 herauslösen ließ. Es handelt sich dabei um die untere Hälfte eines Antiphonarblattes. Das Fragment überliefert uns noch Teile des Agnesoffiziums. Da die Anordnung der Antiphonen und Responsorien von der des Antiphonale Hartkeri abweicht – also wohl für eine (in einer?) Weltkirche geschrieben wurde – ist die Zerstörung des ganzen Codex sehr zu bedauern, zumal der ehemalige Codex vermutlich älter als der Hartkers war. Ich werde bei anderer Gelegenheit auf das Fragment zurückkommen.

2. (zu Nr. 1) Der im Cod. Aug. CCLIX fol. 1 (ohne Noten) überlieferte Tropus „Aspicigentes querentes . . .", der noch gewiß im 10. Jahrhundert aufgezeichnet wurde, fehlt sowohl bei F. J. Mone (Lat. Hymnen, Freiburg i. Br. 1853–1855), als auch in Ah 49. Holder hat ihn I, S. 589, ohne Angabe einer Versgliederung mitgeteilt. Da aber der Tropus in dieser Handschrift singulär zu sein scheint, wird er hier erneut gedruckt. Vor diesem Tropus befindet sich noch eine gereimte Psalmparaphrase von 114, 1, die Holder, den Reim nicht bemerkend, ebenfalls prosaisch abdruckt. Da bei so frühen Quellen eine genaue Wiedergabe der Orthographie und Kürzungen wünschenswert ist, die poetische Gestalt aber in ihre Rechte eingesetzt werden muß, werden alle durch Abbreviaturen ausgefallenen Buchstaben durch ( ) gekennzeichnet. Die Reimsilben werden nicht besonders hervorgehoben. Nur an einer Stelle war eine Textemendation geboten. Das Versehen, das wohl auf den Schreiber zurückgeht, ist durch [ ] gekennzeichnet.

Zuerst folge hier die Psalmparaphrase, ein Alleluiavers:

All(elui)a Dilexi quoniam
exaudiuit uocem meam.

Nun der Tropus ad Introitum:

Aspicigentes querentes ih(esu)m
assendentem in cęlum celsum
uerum d(omi)n(u)m euntem
quid nam aspicitis in cęlum.

rex regum
d(eu)s iudex iustus omnium
sic ueniet quem admodum
uidistis eum

ascend[ent]em ad patrem
omnipotens arbitrem
viuentem & regnantem

uerum d(omi)n(u)m
omnium ih(esu)m
ascendentem in cęlum.

Alleuemus omnes nos ladens pio ih(es)u Xp(ist)o n(ost)ro
d(omi)no, All(elui)a.

Die Form dieses Tropus ist sehr interessant und zeigt eine vollständige Sprachbeherrschung. So sind z. B. zwei Reime mit der Schlußsilbe „um" gebildet, die je nach ihrem metrischen Wert zu unterscheiden sind: a = ⏑ ˘ Schluß (um); b = ⏑ ˘ Schluß (em); c = ⏑ ˘ ˘ Schluß (um). Der Binnenreim in der ersten Verszeile dürfte ein zufällig-grammatischer sein, der hier im Reimschema als x bezeichnet wird. Es ist zu beachten, inwiefern die drei Reime miteinander zusammenhängen, a mit b durch die metrische Schlußkadenz, a mit c durch die Silbengleichheit; darüber hinaus wird durch die zahlreichen Binnenreime

das ganze Gedicht belebt und das klassische Versmaß, das teilweise unverkennbar ist – V. 1 z. B. ist ein regelrechter Alkäischer Zehnsilber – sehr schön ausgefüllt. Reimschema: (1) xxa (2) baa (3) aab (4) a; (5) a (6) c (7) c (8) a; (9) bb (10) b (11) bb; (12) ac (13) ca (14) ba. Allein aus diesem Schema scheint mir hervorzugehen, daß x ein Zufallsreim ist.

Ausdrücklich sei hier hervorgehoben, daß dieser Tropus in der Handschrift nicht neumiert ist, wohl aber ist Platz für die Neumen gelassen. Leider kann ich den Introitus nicht anderweitig nachweisen.

Fol. 165′ ist in derselben Handschrift – ebenfalls noch im 10. Jahrhundert – die Sequenz „Laudem mirandum" (Chev. 10269 und Ah 34, S. 13) ohne Neumen und der erste Teil der Magnificatantiphon „Nativitas tua" mit Neumen aufgezeichnet. Hierbei ist die Neumierung zwar deutlich, aber sehr grob. Sie erinnert an andere gelegentliche Neumierungen in süddeutschen Codices dieser Zeit (die noch eine ziemliche Seltenheit sind). Im Antiphonale Hartkeri findet man diese Antiphon (Pal. mus. II/1), S. 308. Die genannte Sequenz dürfte wahrscheinlich Reichenauisch sein.

3. (zu Nr. 20) Die vielleicht noch im 13. Jahrhundert geschriebenen Nachträge zum Cod. Aug. XXI überliefern neben den drei verbreiteten Kyrietropen Ah 47, Nr. 7, 5, 4 und einem untropierten Gloria auf fol. 1 die Sequenz „Laudemus regem" (Ah 55, Nr. 57). Wahrscheinlich ist diese Sequenz ein Reichenauer Erzeugnis. Dies gilt höchstwahrscheinlich auch für die beiden hier singulären (und sehr verschiedenartig gebauten) Sanctustropen Ah 47, Nr. 318 und 275, die auf fol. 6′ nachgetragen sind. Auf dieser Seite steht (besser stand, da ausradiert und für Holder daher offenbar nicht lesbar) der auch im Hartkercodex Pal. mus. II/1, S. 203 und Pal. mus. I/12, S. 133 als Antiphon, Pal. mus. I/12, S. 223, Processionale monasticum, Solesmes 1893, S. 66, und Variae preces, 5. Aufl. Solesmes 1901, S. 141, aber als Responsorium bezeichnete Prozessionsgesang „Xpc resurgens . . . V. Dicant nunc iudei . . . "[1]

Auf dieser Seite der Handschrift Aug. XXI befinden sich ferner zwei tropierte Antiphonen, bei denen Holder die Tatsache der Tropierung übersah. Die Antiphon „Ista est speciosa" ist nicht identisch mit den beiden der Commune-Formulare der Editio Vaticana, auch nicht mit Pal. mus. I/12, S. 365 f. und Pal. mus. II/1, S. 385. Die hier mit Tropen durchsetzte Fassung kann ich zur Zeit noch nicht anderweitig nachweisen. Ich teile hier Antiphon- und Tropustext mit. Die Antiphon „Descendi in ortum" ist nicht mit Liber Responsorialis, Solesmes 1895, S. 252, sondern mit Process. monast. S. 243, und Pal. mus. I/12, S. 356 f., identisch. Ihr wird der Tropus „Huc per nativam . . .", der hier ebenfalls ediert werden soll, zugefügt. Bei der Edition werden alle Abbreviaturen stillschweigend aufgelöst.

---

[1] Man verwechsle dieses Stück nicht mit dem Gesang aus den liturgischen Dramen; vgl. E. A. Schuler, *Die Musik der Osterfeiern* . . . , Kassel 1951, S. 149, Nr. 59.

Ant. Ista est speciosa inter filias ierusalem
℣. Ergo dulcis o maria
tua prece virgo pia
duc nos ad celestia
viderunt eam filie syon,
℣. qua fruamur theoria
quam lucremur hac in via
spernendo terrestria
et beatissimam predicauerunt et regine,
℣. Orent regem et reginam
quod per gratiam diuinam
dent nobis suffragia
faciem eius laudaverunt.

Ant. Descendi in ortum nucum vt viderem poma conuallium
et inspecerem si floruissent vinee in germanissent
mala punica reuertere
℣. Huc per natiuam
nostri pia
suscipe ciuam
reuertere reuertere sunamitis
℣. Ad nos per posse
nolis sucurre
renoscere
reuertere
℣. mundi chorem
remouens
virgo per amorem
reuertere
℣. pro nobis nata
cum tuas
incomitata
vt intueamur te.

Der erste der beiden Tropen hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem oben aus Cod. Aug. CCLIX mitgeteilten Antiphontropus. Wiederum zeigen sich zwei verschiedene Reime auf die gleiche Reimsilbe, eben mit den analogen Schlußkadenzen, hier ⏑– und ⏑⏑–. Ob sich in diesem Tropus, vor allem in den Zeilen 4,8 und 12, die altdeutsche Rhythmik zeigt, wie dies W. Meyer, Gesammelte Abhandlungen III, Berlin 1936, S. 57 ff., erkannte, vermag ich nicht zu entscheiden. Z. 4 hieße dann statt „duc nós ad celéstia", „dúc nos ád celéstià" und Z. 8 statt „spernéndo terréstria", „spérnendò terréstrià". Auf jeden Fall scheint dieses Stück viel älter zu sein als seine Aufzeichnung.

4. (zu Nr. 16, 19 u. 26) Die Eintragungen im Cod. Aug. CLI sind verschiedenen Alters. Die auf fol. 153′ aufgezeichnete Sequenz „Gratuletur orbis" (Chev. 7456, Ah 54, Nr. 340) war wesentlich weiter verbreitet, als man aus den Fundstellen der Ah annehmen muß. Reichenauer Ursprung ist – wenn auch wenig wahrscheinlich – nicht ausgeschlossen. Die Eintragung auf fol. 167 ist ganz offensichtlich die Nachahmung einer alten Vorlage. Es fällt weniger schwer diese Vorlage zu datieren als die Kopie. Jene dürfte noch im 10. Jahrhundert

niedergeschrieben sein, diese, wie auch der Hauptteil der Handschrift, noch im 13. Jahrhundert. Somit ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch die Sequenz „Ave mater qua natus" (Chev. 1946, Ah 54, Nr. 233) ein Reichenauer Erzeugnis ist. Die Sequenz „Ave praeclara maris stella" ist wiederholt dem Hermannus Contractus zugeschrieben worden[1], während Blume und Bannister (Ah 54, S. 80) nur von süddeutschem Ursprung sprechen. Die Frage kann hier nicht entschieden werden; auf jeden Fall ist die (wegen Blattschwund) fragmentarische Überlieferung beachtenswert. Fol. 169′ endlich befindet sich (singulär) der Tropus „Laus tibi Christe, rerum omnium" (Chev. 10555, Mone, Lat. Hymnen III, S. 47 f.), der nicht mit Ah 49, S. 269 verwechselt werden darf.

Das ist einstweilen das ganze Material zur Beurteilung der Reichenauer Sängerschule. Ist es auch wenig, so bedarf es doch, um zum Sprechen gezwungen zu werden, der Bearbeitung und Sichtung. Vielleicht wird noch die eine oder andere Zuweisung von Handschriften oder Fragmenten gelingen, wenn einmal die Zeit gekommen sein wird, in der man die liturgischen Handschriften systematisch nach ihrer Herkunft untersucht.

---

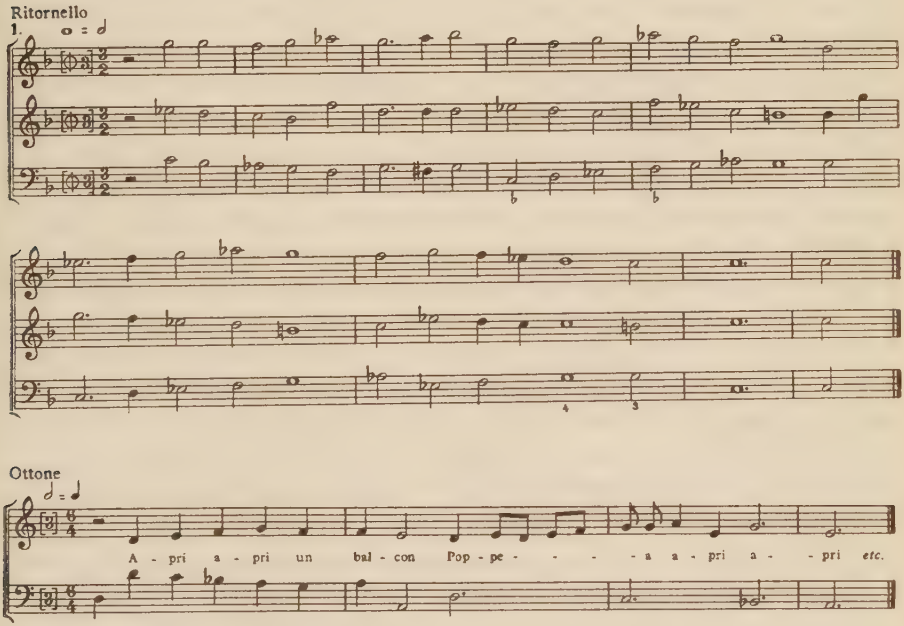
[1] So von Holder I, S. 365; Molitor, KAR II, S. 815; G. M. Dreves, Ah 50, S. 309, *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung* I, Leipzig 1909, S. 160; *Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern*, München 1908, S. 79; u. v. a. m.

Trombe sordine

von

WOLFGANG OSTHOFF

Den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen bilden einige Stellen in Claudio Monteverdis „L'Incoronazione di Poppea"[1]. Wir finden in dieser Oper auf den Seiten GA 11 ff. (Goldschmidt 73 ff., Facsimile 6 recto ff.), GA 14 ff. (Goldschmidt 75 ff., Facsimile 7 verso ff.) und GA 95 ff. (Goldschmidt 119 ff., Facsimile 44 recto ff.) jeweils zusammengehörende Gesangsteile und instrumentale Ritornelle, deren tonartliche Anordnung auffällt: die Ritornelle sind um einen Ganzton tiefer als die zugehörigen Gesangsteile notiert. Als Beispiel sei der Anfang der zweiten Stelle hier wiedergegeben:



[1] *Tutte le opere,* Bd. XIII, hg. von G. F. Malipiero; H. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert,* Bd. II, Leipzig 1904; Facsimile-Ausgabe, hg. von G. Benvenuti, Milano 1938.

Es ist bekannt, daß Monteverdi oft gewaltsame Klangfortschreitungen in den Dienst eines bestimmten dramatischen Ausdrucks stellt. Es liegt nahe, auch die erwähnten Stellen im Sinne einer dramatischen Absicht zu interpretieren. So schreibt Anna Amalie Abert zu den beiden ersten Fällen[1]: „Daß diese D-Dur-Strophe, ebenso wie auch die folgenden in d-moll von Ritornellen in C-Dur bzw. -moll umrahmt werden, ist eines der großen Rätsel der ‚Incoronazione'. Da Transpositionsangaben fehlen, muß man annehmen, daß Monteverdi die scharfen tonalen Gegensätze absichtlich miteinander verkoppelt hat. Möglicherweise wollte er mit dem fremden C-Dur und -moll das Fehlen jeglichen Widerhalls und das feindselige Schweigen des Hauses, in dem das Unheil auf Ottone lauert, symbolisieren; denn auch der Hörer fühlt sich zweifellos nach den einzelnen Strophen von der entlegenen Tonart des Ritornells jedesmal von neuem zurückgestoßen." Trotz dieser Deutung wirkt der stereotype Ganztonwechsel zu ungeschickt und primitiv, als daß man ihn der Klangkunst und Klangcharakterisierung Monteverdis zutrauen möchte. Zur Klärung des Sachverhaltes müssen wir die dritte Stelle hinzuziehen und alle drei Stellen im Zusammenhang sehen.

Bei den zum Gesang des Ottone gehörenden Ritornellen der dritten Stelle finden wir jeweils die Bemerkung: *un tuono più alto,* während die zum Gesang der Poppea gehörenden Ritornelle dieser Szene jeweils ein „come sta" aufweisen, denn Ritornell und Gesang der Poppea differieren nicht in tonaler Beziehung. Angesichts der Tatsache, daß alle – zu Anfang genannten – differierenden Stellen dem Part des Ottone angehören, dürfen wir die nur bei der letzten Stelle vorkommende Transpositionsanweisung „un tuono più alto" auch für die beiden ersten Stellen in Anspruch nehmen. Das fragliche Phänomen muß mit dem gleichen Affekt klagender Liebe in Zusammenhang gebracht werden, der in allen drei Ottone-Stellen tonangebend ist. Um welches musikalische Phänomen es sich hierbei handelt, bleibt zu untersuchen.

Zunächst müssen wir die drei problematischen Stellen von zahlreichen anderen Fällen abgrenzen, die in den italienischen Opernhandschriften dieser Zeit erscheinen: Transpositionsanweisungen wie *alla quarta alta*[2], *alla quinta, un tuon più alto* etc. Solche Bezeichnungen finden sich bei Gesangspartien und haben zweifellos in den meisten Fällen lediglich den Sinn, daß gewisse Stellen nachträglich in eine dem Sänger einer bestimmten Aufführung bequemere Lage transponiert werden sollen. Bezüglich der Incoronazione ist der ad hoc-Charakter solcher Anweisungen dadurch erwiesen, daß sie nur im venezianischen, nicht aber im neapolitanischen Manuskript dieses Werkes auf-

[1] *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama,* Lippstadt 1954, S. 70.

[2] *Alla quarta alta* begegnet auch am Anfang unserer ersten Stelle (GA S. 11). Selbst wenn diese Eintragung von MONTEVERDI stammen sollte, halte ich sie für einen Schreibfehler, da eine Ausführung des Ritornells in F weder zum nachfolgenden Gesang des Ottone (D) noch zum vorangehenden Abschluß des Prologes (B) die tonale Entsprechung bringen würde.

tauchen[1]. Im Gegensatz zu diesen Fällen handelt es sich aber bei den drei erwähnten Incoronazione-Stellen um Instrumentalstücke, die transponiert notiert sind. Wir haben es also nicht mit nachträglichen Anpassungen zu tun, wie sie etwa Cavalli bei seinen Opern vornehmen mußte[2], sondern mit einer ursprünglichen Konzeption.

Es ist zu vermuten, daß Monteverdi bei den drei Ritornellen an eine besondere Instrumentation gedacht hat, über die uns wahrscheinlich die Eröffnungstoccata seines Orfeo Aufschluß geben kann. Sie ist in C notiert, und in der Vorbemerkung heißt es: „Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li strumenti, & si fa un tuono più alto volendo sonar le tre trombe con le sordine." Am Anfang von Monteverdis Vesper von 1610 (GA XIV) erscheint dieselbe Toccata in D ohne die Trombe con le sordine oder Trombe sordine, wie es im Instrumentenverzeichnis des Orfeo heißt. Was Monteverdi unter ihnen verstanden hat, und in welchem Zusammenhang sie mit der geforderten Transposition stehen, hat erst J. A. Westrup gezeigt[3]. Die genaue Übersetzung der Vorbemerkung lautet: „Toccata, die man vor dem Heben des Vorhangs dreimal mit allen Instrumenten spielt; und man macht sie einen Ton höher, da (wenn) man will, daß die Trompeten mit den Dämpfern erklingen." Westrup zitiert J. E. Altenburgs „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst" von 1795, wo über ein Dämpfhölzchen berichtet wird (S. 86): „... wenn es unten in die Trompete gesteckt wird, so giebt es ihr nicht nur einen ganz andern, fast einer Oboe ähnlichen Klang, sondern erhöhet ihn, wenn es gut gedrechselt ist, auch um einen ganzen Ton." Auf die Orfeo-Toccata angewendet: das in C notierte Stück erklingt in D, da Trombe sordine mitwirken, die den Klang um einen Ganzton erhöhen. Die Transpositionsanweisung gilt für alle anderen mitwirkenden Instrumente, die nicht durch eine besondere Einrichtung – wie es die Sordinen sind – selbsttätig transponieren. Der gewollte Klang ist D, daran läßt die Vesperparallele, aber auch der im Orfeo folgende Prolog in d kaum einen Zweifel. D wird aber erst durch die Sordinen-Transposition erreicht. Westrup schließt also, daß Monteverdi keine D-Trompeten zur Verfügung hatte, sondern jene heruntergestimmten Instrumente, von denen Michael Praetorius berichtet[4]: „Unn ob zwar bisshero die Trummeten ir Fundament od Bas-Stimme / nachm Cammerthon zurechnen / im d gehabt; Welchs die Feldt-Trumter noch also behalten: So hat man sie doch vor gahr wenig Jahren bey etzlichen Fürsten und Herren Höffen an der Mensur erlengert / oder aber

[1] Über das Verhältnis beider Manuskripte vgl. den Aufsatz des Verf.s: *Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdis „Incoronazione di Poppea"*, Acta Musicologica 1954, S. 88 ff.

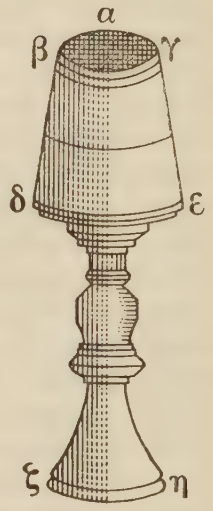
[2] Vgl. H. Kretzschmar, *Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper*, JbP 1907, S. 75.

[3] *Monteverdi and the Orchestra*, Music & Letters XXI, 1940, S. 236.

[4] *Syntagma musicum* II, hg. von W. Gurlitt, Kassel 1929, S. 32/33.

Krumbbügel fornen drauff gestecket / dass sie ihren Bass umb einen Thon tieffer ins C ad Modum Hypojonicum gestimmet: Welches dann mit dem ChorThon uberein kömpt."

Was die Konstruktion des Dämpfhölzchens angeht, so schreibt darüber Marin Mersenne in den „Harmonicorum libri XII" (zuerst 1635), 2. Teil, 2. Buch, S. 108, wo sich auch die hier reproduzierte Abbildung der Sordine findet[1]: „Tantum addo tubulum ligneum $\beta\eta$ in Tubae infundibilum impelli, quem Galli Sourdine vocant, quod sonum longe surdiorem, atque remissiorem, seu debiliorem efficiat, quod nempe Codonis cavum reddatur angustius, quando quidem ventus per solum tubuli $\beta\delta\eta$ cavum exilit: hac enim de causa manus pedem $\zeta\eta$ complexa caput $\beta\delta\varepsilon$ in codonem fortiter impellit." Die Klangerhöhung um einen Ton erwähnt Mersenne an dieser Stelle nicht, doch ist sie ausdrücklich durch die folgenden Theoretiker bezeugt[2].



Wir müssen nun nach dem Sinn einer solchen Dämpfung fragen. Westrup zitiert seinerseits eine Stelle aus Mersennes „Harmonie universelle" von 1636, wo der Gebrauch gedämpfter Heerestrompeten bei Feindnähe erwähnt wird: „Or l'on use de cette Sourdine, quand on ne veut pas que la Trompette s'entende du lieu où sont les ennemis, comme il arrive aux sièges des villes, & lors que l'on veut desloger." Auch für die Orfeo-Toccata ist der einfache Zweck einer Klangabschwächung anzunehmen. Die Oper wurde zuerst aufgeführt „au cours d'une des séances de l'Académie des Invaghiti qui se tenaient au Palais Royal.Spectacle d'essai, spectacle privé, donné dans une petite salle et auquel ne furent conviés que les familiers des souverains"[3]. Wahrscheinlich hätte hier das volle Trompetengeschmetter zu mächtig gewirkt.

---

[1] Eine entsprechende Abbildung aus der *Harmonie universelle* ist im Artikel „Mute" der 5. Auflage von Groves *Dictionary of Music and Musicians*, Bd. V, S. 1044, reproduziert.

[2] Zum akustischen Vorgang stellt mir Herr Professor Dr. Wilhelm Stauder (Frankfurt/Main) freundlicherweise folgende Erklärung zur Verfügung: „Die akustisch wirksame Länge eines Pfeifenrohres hängt nicht nur von der geometrischen Länge desselben ab, sondern sie wird entscheidend beeinflußt von der Pfeifenweite (Mensur), insbesondere auch von der Öffnungsweite der Mündung. Je größer der Durchmesser der Pfeife ist, eine desto größere Länge besitzt das Rohr scheinbar, d. h. desto tiefer erklingt der produzierte Ton. Diese Zusammenhänge werden durch die sog. ‚Mündungskorrektion' erfaßt. Wenn nun die Mündungsweite verringert wird, wie es durch Einsetzen eines engen Röhrchens in den weiten Schallbecher eines Trompeteninstruments geschieht, so muß zwangsläufig der Ton höher werden, da die akustisch wirksame Länge verringert wird."

[3] H. Prunières, *La Vie et l'Oeuvre de Claudio Monteverdi*, Paris 1926, S. 61.

Auf Grund des notationsmäßigen Befundes dürfen wir annehmen, daß Monteverdi auch bei den drei Stellen der Incoronazione gedämpfte Trompeten vorgesehen hat. Daß in den skizzenhaften Manuskripten nichts davon erwähnt wird, spricht nicht gegen unsere Vermutung, da Instrumentationsangaben durchweg fehlen. Trotzdem bleibt auch diese Erklärung unbefriedigend, solange wir keinen musikalischen und dramatischen Sinn für die Verwendung der Trombe sordine bei diesen Stellen ausmachen können. Wir müssen daher untersuchen, ob sich die Dämpfung in der Musik der Zeit lediglich um der Klangreduzierung willen findet oder ob die Verwendung gedämpfter Trompeten noch mit anderen Vorstellungen in Verbindung gebracht werden kann.

Zu diesem Zwecke führe ich einige weitere Theoretikerzeugnisse an, die Westrup nicht erwähnt. Obwohl im Titel von Girolamo Fantinis „Modo per Imparare a sonare di Tromba tanto di Guerra quanto musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro instrumento . . ." von 1638[1] die gedämpften Trompeten genannt werden, finden sich in dem Werk selbst keine gesonderten Beispiele oder Erklärungen für sie. Lediglich am Schluß der Avvertimenti heißt es lakonisch über die Klangerhöhung: „E per la Tromba Sordina si deve sonar per de sol re." Dagegen charakterisiert Daniel Speer in seinem „Grund-richtigen Unterricht der musikalischen Kunst" (Ulm 1697, S. 219) den Klang der Trombe sordine: „Verlangt man aber den Trompeten-Schall in subtilem Gehör / so gebrauche man sich eines Sertins / das man ins Hauptstuck stecket / so lautet es um einen Thon höher / und gleichsam / ob man von ferne wäre / setzt man aber einen Krumbbogen darauf / so kommt der Thon von einem Thon nidriger / nemlich ins b mol, ist auch um etwas leichter im Blasen / dahingegen es mit dem Sertin schwerer zu blasen fället." Für die Bezeichnung *Sertin* macht Curt Sachs[2] eine Verwendung bei Scheibe namhaft, der sie synonym für Sordune gebraucht. Möglicherweise hat also Speer Sordine und Sordune verwechselt.

Die Stelle Speers scheint die Grundlage für Johann Matthesons Ausführungen im „Neu-Eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, S. 266) zu sein: „Wenn man die so genandten Sordinen, (welches kleine ausgehölte Höltzgen sind) unten in die Trompeten stecket / so klingen sie gantz sanffte / als wenns von weiten gehöret würde / und dabey um einen Ton höher / welches im Cammer-Tohn e.dur ist / und einen unvergleichlichen Effect, sonderlich bey Trauer-Geprängen hat; und das sollte alsdenn eigentlich Clarino heißen / wiewol man dieses Wort generalement von Trompeten im Brauch behält." Diese Stelle Matthesons kehrt fast wörtlich im anonymen „Musicus *ἀυτοδιδάκτος* . . ." (Erfurt 1738, S. 92) des Johann Philipp Eysel wieder, einem Werk, das auch im übrigen so sehr auf Mattheson fußt, daß man es diesem oft zugeschrieben hat. In der gleichen Überlieferungsreihe scheint der kurze Artikel „Tromba sorda" in

[1] Facsimile-Neudruck, Milano 1934.

[2] *Real-Lexikon der Musikinstrumente,* Berlin 1913, S. 344.

Johann Gottfried Walthers Musicalischem Lexicon von 1732 (S. 619) zu stehen. Was den von Mattheson erwähnten Klang E-Dur bei Sordinenbenutzung betrifft, so muß man sich vergegenwärtigen, daß wir im Hamburger Opernorchester zur Zeit Matthesons „mit einer einzigen, nicht ganz feststehenden Ausnahme ausschließlich die D-Trompeten in Gebrauch finden, die von Keiser und den deutschen Komponisten meist transponierend in C notiert werden“[1].

Es ist wichtig für unseren Zusammenhang, daß wir bei Mattheson von einem Verwendungszweck der Trombe sordine hören, der über die bloße Klangabschwächung hinausgeht: Trauer-Gepräge. Damit ist uns die Deutung der drei Stellen aus Monteverdis Incoronazione an die Hand gegeben. Wir bemerkten schon, daß sie ausschließlich zum Part des Ottone gehören. Die von Speer und Mattheson geschilderte Klangfarbe der Trombe sordine entspricht der Charakterisierung des elegischen Ottone, die sich durchweg in der Oper findet. Darüber hinaus handelt es sich bei den fraglichen Stellen immer um den Affekt der Klage. Über die 1. Szene des 1. Aktes, der die beiden ersten Fälle angehören, berichtet das Scenario[2]: „Ottone amante di Poppea ... compiange le sue miserie“, über die 11. Szene des 1. Aktes – unsere dritte Stelle –: „Ottone con Poppea palesa le sue morte speranze con lei ...“ Und in den Versen dieser Szene tritt der Todesgedanke ganz unumwunden hervor:

In amaro digiun mor'io di fame
. . . . . .
Hor del tuo bianco sen la selce dura
Di mie morte speranze è sepoltura.

Das ist beinahe ein „Trauer-Gepränge“, das Monteverdi zu einer ganz konkreten musikalischen Gestaltung veranlaßte, zu einer Instrumentation, wie sie bei Begräbnisfeierlichkeiten üblich war. So dürfte sich das „Geheimnis“ dieser Stellen als Trombe sordine-Partien enthüllen. Der mögliche Einwand, daß die Passagen dieser Ritornelle für die damaligen ventillosen Trompeten zu schwer seien, wird leicht durch einen Hinweis auf Fantinis Beispiele entkräftet. Sicherlich handelt es sich nur bei den beiden Oberstimmen der Ritornelle um Trombe sordine-Stimmen. Daß der nicht transponierende Baß gleichfalls einen Ton tiefer notiert ist, muß wohl damit erklärt werden, daß man damals innerhalb eines Partitursystems nicht umdenken wollte. So schrieb Monteverdi alle Stimmen in der den Trombe sordine entsprechenden Lage nieder. Das gleiche gilt für die Orfeo-Toccata.

Es bleibt nun zu untersuchen, ob wir in der Musik der Zeit Parallelen zu den bei Monteverdi vorkommenden Verwendungsarten der Trompetendämp-

[1] W. Kleefeld, *Das Orchester der Hamburger Oper 1678–1738*, SIMG I, 1899 bis 1900, S. 272.

[2] *L'Incoronazione di Poppea di Gio: Francesco Busenello per la musica di Claudio Monteverdi con una nota di Piero Nardi, Neri Pozza Editore in Venezia*, 1949, S. 9 u. 11.

fung finden. Bei einem abgelegenen Gebiet dieser Art ist es natürlich unmöglich, eine auch nur annähernde Vollständigkeit der Fälle zu erreichen. Auch die folgenden Beispiele wurden mehr oder weniger zufällig gefunden. Nach Monteverdi tritt eine Sonate „Tromba sordina per sonare con Violino solo" in den „Sonate over Canzoni . . . op. 5" von Marco Uccellini (Venezia 1649) auf[1]. Der Anfang des Stückes wurde von Hermann Eichborn veröffentlicht[2], der es an anderer Stelle[3] bespricht und als musikalischen Scherz, etwa als Parodie einer bäuerlichen Musik auffaßt. Die Sonate besteht aus Canto und Bass. Wie sich Trompete und Violine auf die Oberstimme verteilen, oder ob es sich nur um eine Trompetenimitation für Violine handelt, geht aus den Quellen nicht hervor. Die Tonart D-Dur wird nicht verlassen. Der Baß verharrt während des ganzen, sehr umfänglichen Stückes auf d, bildet also einen Bordun. In der Melodiestimme wechseln signalartige Dreiklangsfiguren und Läufe mit lied- und tanzartigen Partien. Schon Luigi Torchi[4] hat darauf hingewiesen, daß Uccellini in anderen Instrumentalwerken Volkslieder benutzt. Auch die erwähnten lied- und tanzartigen Stellen unserer Sonate legen es nahe, an Volksmusik zu denken. Leider ließ sich nur eine Melodie identifizieren, die uns jedoch weiterhilft:

2.

Sie erscheint in einer „Battalia" für Laute des Donino Garsi von 1620[5] mit der Bemerkung „La Girometta, fatta dalle Trombe et Tamburi". Dazu bemerkt Tappert: „Girometta = Bauernliedchen. Diese gefällige Melodie trifft man beinahe in jedem musikalischen Schlachtgemälde." Damit ist die Gattung der Uccellini-Sonate eindeutig festgelegt: Battaglia. Die Anlage des Garsi-Stückes entspricht im übrigen genau der Uccellini-Sonate: Wechsel von Signalen und Volksmelodien über einem Bordun-Baß auf F. La Girometta findet sich überdies schon in der „Battaille de Pavie" des J. B. Besarde[6]. Was die Tromba sordina bei Uccellini betrifft – gleich, ob sie selbst oder nur ihre Imitation auf der Violine gemeint ist –, so lernen wir hier nach der bloßen Klangabschwächung und dem Gebrauch bei Trauermusik eine dritte Möglichkeit ihrer Verwendung kennen: die Übernahme der von Mersenne in der „Harmonie uni-

[1] Partitur Ms.: Landesbibliothek Kassel, Canto (Druck): Biblioteca Nazionale Florenz.

[2] *Das alte Clarinblasen auf Trompeten,* Leipzig 1894, S. 12/13.

[3] *Die Trompete in alter und neuer Zeit,* Leipzig 1881, S. 95/96.

[4] *La musica istromentale in Italia . . .,* Torino 1901, S. 49.

[5] W. Tappert, *Sang und Klang aus alter Zeit,* Berlin 1906, S. 69/70; H. Osthoff, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma,* Leipzig 1926, S. 166/167.

[6] O. Chilesotti, *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts,* Leipzig 1891, S. 210/211.

verselle" geschilderten militärischen Trompetendämpfung in die Kunstmusik, zur Charakterisierung eines musikalischen Kriegs- und Soldatenbildes.

Das nächste Beispiel von Trombe sordine findet sich in den „Sonate a due tre quattro e cinque con alcune per Tromba . . . op. 35" (Bologna 1665)[1] von Maurizio Cazzati. In dem avvertimento dieses Druckes (S. 39) heißt es: „La sonata detta la Caprara, va sonata a Tromba serrata, che vol dire sordina, e volendola sonare a Tromba aperta sarà neccessario sonar un tuono più basso: e cosi anco le altre parti. La Bianchina, e la Zambeccari vanno sonate come stanno a Tromba aperta o volendole sonare a Tromba serrata, farà di bisogno sonarle un tuono più alto . . ." Die Sonate La Caprara steht in allen Stimmen in D-Dur[2], die ebenfalls fünfstimmigen Sonaten La Bianchina und La Zambeccari sind durchweg in C-Dur notiert. Der Anteil der Trompete beschränkt sich jeweils auf die Oberstimme. Die Notationspraxis Cazzatis ist demnach bei La Caprara derjenigen Monteverdis entgegengesetzt. Diese Sonate ist bereits in der durch die Sordinen bewirkten Tonhöhe D notiert. Fällt die Dämpfung fort, so ist der Trompeter wieder auf seine Normaltonart C angewiesen und muß die Stimme um einen Ganzton tiefer lesen, worin ihm die anderen Instrumente zu folgen haben. Die Sonaten La Bianchina und La Zambeccari erklingen ohne Dämpfung in C, wie sie notiert sind. Tritt Dämpfung hinzu, so erhöht sich der Trompetenklang selbsttätig, während alle anderen Instrumente einen Ton herauftransponieren müssen. Dieser Fall entspricht der Notationspraxis Monteverdis. Cazzatis Stücke gehören zu den Kirchensonaten mit obligater Trompete, die sich besonders häufig in der Musik der S. Petronio-Kapelle von Bologna finden[3]. Die Dämpfung dürfte hier keinen anderen Sinn als den der Klangabschwächung haben, wie wir sie bei Monteverdis Orfeo-Toccata feststellten.

Den gleichen Zweck im Hinblick auf bestimmte Räumlichkeiten wird Dietrich Buxtehude bei der Verwendung von gedämpften Trompeten und Posaunen in seiner Aria „Auf! Stimmet die Saiten"[4] verfolgt haben. Nach Friedrich Blume[5] wurde das Werk 1672 zur Hochzeit des Bürgermeisters Kirchring mit Agnes von Stiten geschrieben. Das Stück steht in D-Dur, die beiden Trombette in Sordino sind in C notiert. Laut Revisionsbericht der GA (S. 122) sind in einer der beiden handschriftlichen Quellen auch die Posaunen transponiert, die andere bringt alle Stimmen des Stückes in C. André Pirro macht anläßlich dieser Aria folgende wichtige Ausführungen[6]: „Cette sonorité adoucie des instruments de cuivre plaît à Buxtehude; il l'emploie en d'autres oeuvres en-

[1] Biblioteca del Conservatorio Bologna.

[2] Zwei Beispiele daraus bei A. Schlossberg, *Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 1932, S. 90.

[3] Vgl. A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, [2]Leipzig 1927, S. 27/28.

[4] GA VII, S. 116/117.

[5] *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*, JbP 1940, S. 22.

[6] *Dietrich Buxtehude*, Paris 1913, S. 146.

core, et, en 1676, il fait fabriquer des sourdines pour les six trompettes de l'église. En général, les compositeurs réservaient à la musique triste l'usage de la trompette bouchée: Buxtehude, dans ce chant de noces, agit donc à l'encontre de la coutume. Il la connaît cependant bien, puisque, depuis longtemps, en Danemark, la trompette bouchée est admise dans les cérémonies funèbres: le 9 septembre 1634, Ogier entend, aux obsèques de Henrik Holck, une trompette qui, fermée par un procédé dont il ne sait rien, rend un son aigu et lugubre"[1]. Pirro ist dahingehend zu ergänzen, daß es in dieser Zeit auch andere Verwendungszwecke gedämpfter Trompeten gab, wie wir sahen. Ein Zeugnis „legitimen" Gebrauches liegt in Buxtehudes Kantate „Ihr lieben Christen freut euch nun"[2] (wohl aus den 80er Jahren) vor. Bis auf das Schlußalleluja sind die beiden Clarini bzw. Trombette in sordino um einen Ganzton tiefer als die übrigen Stimmen notiert. Im Amen verwendet Buxtehude Tromboni in sordino. Wie Philipp Spitta schreibt[3], handelt die Kantate „von der Wiederkunft Christi zum Gericht und hat einen großartigen und mystischen Zug . . ."; die Trompeten „blasen mit Dämpfern, ein Klangeffect, der die geheimnisvolle Stimmung erhöhen soll . . ."; nach der Symphonie „stimmt . . . der Sopran . . . das Kirchenlied an: ‚Ihr lieben Christen, freut euch nun, bald wird erscheinen Gottes Sohn', aber zu der Melodie ‚Nun lasset uns den Leib begraben' – ein tiefsinniger, durch die Pforten des Todes führender Gedanke, der ähnliche bedeutungsreiche Wahlen Bachs vorandeutet . . ." So erklären sich auch die gedämpften Trompeten dieser Kantate in ihrer über die Stimmungserhöhung hinausgehenden konkreten Bedeutung als Instrumente der Begräbnismusik. Buxtehudes Zusammensehen des Todes und der „nouvelle vie"[4] wird uns noch später im Zusammenhang mit unserem Thema wiederbegegnen. Der Choral „Nun laßt uns den Leib begraben" erscheint noch einmal am Schluß des „Castrum doloris", Buxtehudes verschollener Trauermusik zum Andenken Leopolds I. von 1705[5]; „die Posaunen, Trompeten und Streichinstrumente hatten Sordinen"[6], wie das erhaltene Textbuch berichtet.

Wir haben die Aufmerksamkeit auf die Trombe sordine gelenkt, um den der Komposition zugrunde liegenden Vorstellungsgehalt von drei Monteverdi-Stellen zu beleuchten. Es erhebt sich die Frage, ob sich der Zusammenhang von gedämpften Trompeten und Todesvorstellung auf das Generalbaßzeitalter beschränkt oder darüber hinausgeht. Dabei wollen wir die Dämpfung als reine Klangfarbe – wie sie seit dem späteren 19. Jahrhundert begegnet – außer acht lassen, da sie außerhalb der Überlieferung des hier besprochenen Vorstellungs-

[1] *Caroli Ogerii Ephemerides sive Iter Danicum Svecicum Polonicum*, Paris 1656, S. 55.
[2] DDT XIV, Bd. 83, S. 107; Organum I, Nr. 16.
[3] *Johann Sebastian Bach* I, [3]Leipzig 1921, S. 295.
[4] Pirro, a. a. O., S. 272, Anm. 1.
[5] M. Seiffert, *Buxtehude – Händel – Bach*, JbP 1902, S. 21.
[6] W. Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude*, AfMw VIII, 1926, S. 67.

bereiches liegt. Aus der Zeit vor Monteverdi können wir eine Notiz aus den handschriftlichen „Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten" des Johann Neudörfer von 1547 zitieren[1]: „Hans Neuschel, Posaunenmeister und Stadt-Trommeter. Was Zier und Lobs in dieser Stadt . . . dieser Neuschl hat . . . das wissen alle die so in kgl. und fürstlichen Höfen mit Posaunen umgehen, denn er nicht allein dieselben zum besten zu machen geübt, sondern auch dieselben zu blasen, zu dämpfen und zu stimmen, auch mit aller Lieblichkeit ins Gesäng zu richten, künstlich gewest ist." Hierzu schreibt Fritz Jahn in der Anmerkung: „Der Ausdruck ‚dämpfen' bezieht sich wohl auf den Brauch, die Posaunen und Trompeten für die Zwecke der ‚heimblichen' Tafelmusik in ganz moderner Weise durch eingesteckte Sordini zu dämpfen (lt. frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. C. Sachs . . .)." Obwohl Neudörfer nur von Posaunen spricht, scheinen Jahn und Sachs das Dämpfen gleichzeitig auf die Trompeten bezogen zu haben, was auch mit der erwähnten Kombination Buxtehudes übereinstimmt.

Die früheste mir bekannte Verwendung gedämpfter Trompeten erwähnt aber Giorgio Vasari in der Lebensbeschreibung des Piero di Cosimo[2]. Piero war einer der merkwürdigsten Repräsentanten der Florentiner vorklassischen Renaissance. Wenn wir uns die ungeheure Spannung des damaligen Florentiner Lebens vergegenwärtigen – dessen Pole Lorenzo de' Medici mit seiner Plato-Erneuerung und seinem Versuch der Wiederherstellung eines Goldenen Zeitalters und Savonarola mit seiner von eschatologischen Visionen genährten Verdammung alles Irdischen heißen –, so begreifen wir etwas von der Welt des Künstlers Piero, die sich in so geheimnisvollen Werken wie seiner Prometheus-Geschichte (München und Straßburg) oder seinen Jagdbildern (New York) und der Perseus-Sage (Florenz) dokumentiert[3]. Diesen Bildern, die den Übergang vom Tod zum neu erweckten Leben umkreisen, entspricht Vasaris Bericht von einem „Carro della Morte", den Piero für einen der berühmten Florentiner Karnevalszüge konstruiert hatte: „Era il trionfo un carro grandissimo tirato da bufoli, tutto nero e dipinto d'ossa di morti e di croce bianche; e sopra il carro era una Morte grandissima in cima, con la falcie in mano; ed aveva in giro al carro molti sepolcri con coperchio: ed in tutti que' luoghi che il trionfo si fermava a cantare, s'aprivano e uscivano alcuni vestiti di tela nera, sopra la quale erano dipinte tutte le ossature di morto . . .; e questi morti, al suono di certe trombe sorde e con suon roco e morto . . . cantavano in musica piena di malenconia quella oggi nobilissima canzone: Dolor, pianto e penitenzia ecc."[4]. Aus den Versen der Canzone

[1] F. Jahn, *Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert*, AfMw VII, 1925, S. 29.

[2] *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti . . .*, Vol. VII, Firenze 1851, S. 116.

[3] Vgl. R. Langton Douglas, *Piero di Cosimo*, Chicago 1946.

[4] Deutsch bei A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. IV, 3. Aufl., erweitert von H. Leichtentritt, Leipzig 1909, S. 263.

Morti siam, come vedete;
Così morti vedrem voi:
Fummo già come voi siete;
Vo' sarete come noi . . .

schloß man schon zur Zeit Vasaris, daß es sich um eine Anspielung auf die Rückkehr der zeitweise vertriebenen, somit politisch toten Medici handelte. Da diese Rückkehr 1512 erfolgte, wäre die Erfindung des „Piero già maturo d'anni" (Vasari) im Karnevalszug von 1511 zu datieren. Diese Datierung bleibt aber fraglich, da der in Savonarolas „Predica dell'arte del ben morire" (Florenz 1496) abgebildete Todeswagen[1] möglicherweise schon eine Nachbildung von Pieros Trionfo della Morte ist. Jedenfalls beweist der Bericht Vasaris eindringlich, daß die Verwendung gedämpfter Trompeten im Zusammenhang mit der Todesvorstellung einem mindestens bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückreichenden Brauch entspricht[2]. Glücklicherweise ist uns die Musik dieser Canzone im „Libro Primo delle Laudi spirituali, raccolte da R. P. Fra Serafino Razzi" von 1563 erhalten[3]. Aus dem musikalischen Satz läßt sich allerdings nicht erkennen, in welcher Art die Trombe sorde mitgewirkt haben.

Wenden wir uns nun abschließend der Zeit nach dem Generalbaßzeitalter zu, so weisen fast alle noch zu besprechenden Beispiele in das Wien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das erste mir bekannte Requiem mit gedämpften Trompeten liegt in Florian Leopold Gaßmanns Fragment von 1773/74 vor[4]. Der Introitus verwendet Trombe in c und Es con sordini. Eine durch die Dämpfung bewirkte Transposition bemerken wir hier nicht mehr, denn Anton Joseph Hampel hatte inzwischen die Dämpfung ohne Tonerhöhung erfunden[5]. In der gleichen Tradition steht Joseph Haydns Requiem in c-moll, das wohl aus den 80er Jahren stammt[6]. Im Introitus (S. 4–7) finden sich zwei Trompeten in C con sordini und Pauken in C und G con sordini.

Gaßmann ist ebenso wie Mozart über seinem Requiem gestorben, das seit 1788 lange Zeit fast in jedem Jahr in Wien aufgeführt wurde[7]. Mozart äußerte

[1] Reproduziert bei F. Ghisi, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo,* Firenze 1937, als Figura E nach S. 72 und in MGG II, Artikel „Canti carnascialeschi", Sp. 765/66.

[2] Ghisi, a. a. O., S. 67, bringt in seinem Zitat der Vasari-Stelle die Worte „certe trombe orride", zweifellos eine irrige Emendation seitens der Vasari-Herausgeber, denen „Trombe sorde" unbekannt waren. In dem ältesten Florentiner Druck von 1550 fehlt die ganze Erzählung. Sie findet sich jedoch in der erweiterten Florentiner Ausgabe von 1568, wo wir im primo volume della terza parte, S. 22, eindeutig „trombe sorde" lesen. Die an sich ungebräuchliche Form findet sich – wie oben erwähnt – noch in Walthers Lexikon von 1732.

[3] Eugenia Levi, *Lirica Italiana antica,* vol. II, Firenze 1909, S. 91; Ghisi, a. a. O., S. 68.

[4] DTÖ XLV, S. 55.

[5] H. Eichborn, *Die Trompete in alter und neuer Zeit,* Leipzig 1881, S. 96.

[6] *Joseph Haydn: Requiem in c-moll für gemischten Chor, Soli und Orchester,* hg. u. bearb. v. E. F. Schmid, Berlin o. J. (1928).

[7] F. Kosch, *Florian Leopold Gassmann als Kirchenkomponist,* Stud. z. Musikwiss. (Beih. d. DTÖ) XIV, 1927, S. 234, Anm.

sich in Leipzig über Gaßmann: „Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusiken fleißig studieren und hoffe, viel daraus zu lernen“[1]. Obwohl Gaßmanns Komposition auf Mozarts Requiem nachweislich einwirkte, hat Mozart die Trombe sordine-Instrumentation nicht in dieses Werk übernommen. Dagegen verwendet er Trombe sordine zweimal im „Idomeneo“. Bei dem als Verwandlungsmusik fungierenden Marsch Nr. 14 sind Hörner, Trompeten, Pauken und Streicher gedämpft. Die Absicht ist klar, zuerst hört Elettra den Aufbruchsmarsch von weitem: „Odo da lunge armonioso suono che mi chiama all'imbarco . . .“, das Orchester spielt pianissimo. Für den letzten Teil des Marsches aber, der unmittelbar zur Abfahrtszene überleitet, heißt es in der Partitur: „All'ultima ripetizione di sopra, fando pausa, i corni e le trombe ritirano li sordini, ma suonano molto piano. L'orchestra va crescendo sino al fortissimo.“ Mit diesem crescendo sind wir am Standort der Aufbruchsfanfaren, dem Hafenbild angekommen. Im Chor Nr. 24, der Idomeneos Enthüllung seines schauerlichen Gelübdes folgt, bringt Mozart gedämpfte Trompeten und Pauken als Todesmusik:

O voto tremendo!
Spettacolo orrendo!
Già regna la morte . . .

Rätselhafter jedoch erscheinen Trombe con sordini und Timpani coperti am Beginn des ersten Finales der „Zauberflöte“. Da es sich lediglich um Begleitstimmen handelt, hat man bisher diesem Phänomen kaum Bedeutung beigemessen. Und doch erhellt sich der Symbolgehalt dieser Stelle erst durch den Hinweis auf die Trombe sordine. Vergegenwärtigen wir uns die Situation! Die drei Knaben führen Tamino an die Pforten des Priesterstaates:

Zum Ziele führt dich diese Bahn,
Doch mußt du, Jüngling, männlich siegen.
Drum höre unsre Lehre an:
Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!

Hermann Abert[2] deutet die Instrumentation so, „daß nunmehr eine erhabenere Welt in das bisherige naive Märchentreiben eingreift . . . Aber trotz aller Erhabenheit stellt sich auch hier die Volksweise ein[3] und schlägt so die Brücke zu dem Vorhergehenden“.

Wenn wir uns klar machen, daß diese Stelle einen Wendepunkt des Dramas bezeichnet, so bleibt eine solche Deutung blaß. Edward Dent[4] erklärt aus biographischen Umständen, daß „die Todesidee im zweiten Akt der Zauber-

[1] Kosch, a. a. O., S. 238.

[2] *W. A. Mozart,* Bd. II, Leipzig 1921, S. 793.

[3] Gemeint ist die Melodie „Die Katz die laßt das Mausen nit“ (vgl. M. Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert,* Stuttgart/Berlin 1902, I, S. 72 ff., und II, S. 14/15). Die Parallele zu der „Zauberflöten“-Melodie beschränkt sich auf die ersten acht Töne, die übrigen von Friedländer behaupteten Parallelen zu Themen Haydns, Mozarts und Beethovens sind ganz abwegig.

[4] *Mozarts Opern,* deutsche Ausgabe Berlin 1922, S. 225/226.

flöte zur herrschenden geworden" ist. Und zwar handelt es sich, wie Dent sagt, um die freimaurerische Todesidee. Ihren Einbruch müssen wir aber bereits beim Beginn des ersten Finales ansetzen. Hier stehen wir am Anfang der Einweihung (Initiation) Taminos. Wie jede echte Einweihung ist auch diese eine zweite Geburt, der ein Tod vorausgehen muß. In der älteren Freimaurerei wurde dieser Gedanke vielfach dadurch symbolisiert, daß ein Skelett oder ein Totenkopf zu den Requisiten des Einweihungsritus gehörten[1]. Der von Friedrich dem Großen 1786 begründete „Rite écossais ancien et accepté" sieht bei der Aufnahme in den Grad des „Souverain commandeur du temple" vor, daß der Kandidat auf ein Brett gefesselt wird, „on le couvre d'un drap mortuaire, on le porte à bras, on lui fait faire ainsi cinq fois le tour de la loge, et l'on chante une prose où se trouve ce passage: ‚O maçon qui, d'un profond repos, dors et ne dis mot, il faut mourir, à la mort faut venir'"[2]. Bei den Einweihungen zum Osiriskult sangen die ägyptischen Priester „hymnes funèbres"[3], denn „. . . le récipiendaire représentait le dieu [Osiris] et subissait fictivement sa passion et sa mort"[4]. So faßt auch Joseph Schauberg[5] diese Gedanken zusammen: „Suchen die Maurer aus Dem, was dieselben bei ihrer Aufnahme zum Meistermaurer gesehen und gehört haben, den leitenden und verbindenden Gedanken zu finden, wird die baldige Antwort wohl sein, daß sie lernen sollen, in treuer Erfüllung ihrer Pflichten und in unverbrüchlicher Bewahrung der ihnen anvertrauten Geheimnisse gleich Hiram den Märtyrertod zu sterben . . . Der Meisterschritt ist der schwere Schritt zum Tode . . . Um dem aufzunehmenden Maurermeister diesen Gedanken unauslöschlich einzuprägen, wird er nach dem uralten Gebrauche der Mysterien in den Sarg gelegt und mit dem Leichentuche umhüllt, wird er beerdigt und seine Beerdigung gefeiert . . . Die Aufnahme zum Maurermeister soll eine zweite Geburt, die Geburt eines neuen Menschen sein, wie es bei den Indern die verwandte religiöse Weihe der Aufnahme in die drei Kasten ist und woher die Aufgenommenen den Namen der Zweifachgeborenen (dvig' âs) tragen."

Um diese esoterischen Zusammenhänge von Initiation und Tod hat Mozart gewußt. Seine Instrumentation gibt uns den Hinweis, wie die Stelle verstanden werden muß. Auch die Worte „Zum Ziele führt dich diese Bahn" klingen an den Ton eines Sterbechorals an und beziehen sich zugleich auf Tod und Beginn des neuen Lebens. So wird diese Szene der Oper wie keine andere

---

[1] Vgl. F.-T. B.-Clavel, *Histoire pittoresque de la Franc-Maçonnerie,* 3Paris 1844, S. 192, 210 und 213.

[2] B.-Clavel, a. a. O., S. 212. Vgl. auch die Abbildungen bei L. Lewis, *Geschichte der Freimaurerei in Österreich,* Wien 1861, S. 152, und O. E. Deutsch, *Mozart und die Wiener Logen,* Wien 1932, S. 18.

[3] B.-Clavel, a. a. O., S. 294.

[4] B.-Clavel, a. a. O., S. 304.

[5] *Vergleichendes Handbuch der Symbolik der Freimaurerei,* Bd. I, Schaffhausen 1861, S. 632/633.

durch die Worte des Themistias oder Plutarch getroffen, die Dent zitiert[1]: „Das Gemüt wird durch den Tod in Mitleidenschaft gezogen und erregt, gerade wie bei der Einführung in die großen Mysterien; daher sind sterben (τελευτᾶν) und eingeweiht werden (τελεῖσθαι) ein Wort und an Bedeutung gleich". Sollte noch ein Zweifel bestehen, daß diese Stelle den Initiationsvorgang andeutet, so wird er durch die – in vielen Ausgaben fehlende – szenische Bemerkung beseitigt: „Drei Knaben führen Tamino herein, jeder hat einen silbernen Palmenzweig in der Hand." Das Palmensymbol ist durch den sogenannten ägyptischen Ritus Cagliostros, der ja besonders in der „Zauberflöte" weiterwirkt, in die Freimaurerei gekommen. Bei B.-Clavel findet sich nach dem Vorwort ein Stich „Réception d'un apprenti", der auf S. 76 beschrieben wird: „Le moment choisi est celui où le vénérable, placé à l'orient, sous le dais mystique, donne la lumière au récipiendaire. Le néophyte occupe le centre du dessin. Derrière lui, est le maître des cérémonies, qui lui dénoue son bandeau; à sa gauche, un frère qui souffle dans la lampe à lycopode; autour de lui, le reste des assistants, rangés en cercle, qui lui présentent la pointe de leurs épées. Il faut se rappeler que le récipiendaire représente le soleil. Les épées, dont les pointes sont circulairement dirigées vers lui, figurent les rayons de cet astre. Dans l'initiation aux mystères d'Isis, on parait le front du néophyte d'une couronne de palmier dont les feuilles, en s'écartant, simulaient aussi des rayons. Le palmier, était consacré au soleil par les Égyptiens, qui prétendaient que cet arbre était doué de trois cent soixante-cinq propriétés, nombre égal à celui des révolutions diurnes que le soleil opère dans le cours de l'année"[2]. Hierdurch ist der Zusammenhang des ägyptischen Palmensymbols mit der freimaurerischen Einweihung belegt. Auch in Jean Terrassons Roman „Séthos", auf dem der Text der „Zauberflöte" weitgehend fußt, spielen Palmen bei der Einweihung eine Rolle[3]. Zu Mozarts Zeit gab es in Wien eine Loge „Zum Palmbaum"[4]. Der Beginn der offiziellen Einweihung Taminos, die erste Szene des zweiten Aktes, findet in einem Palmenwald statt: „Sarastro nebst anderen Priestern kommen in feierlichen Schritten, jeder mit einem Palmenzweig in der Hand." Der Anfang des zweiten Finales, das ebenfalls mit einem Gesang der drei Knaben eröffnet wird, spielt in einem Palmengarten. Die Palme als freimaurerisches Todessymbol wird noch in späterer Zeit erwähnt: „Als am 7. December 1860 zu Leipzig Bruder F. L. Meissner, Großmeister der großen Landesloge von Sachsen, zu Grabe getragen wurde, gingen zwölf Palmenträger voraus . . ."[5] Außer dem Zusammenhang mit den Freimaurerriten ist es jedoch nicht unwahrscheinlich, daß für Mozart beim

[1] A. a. O., S. 229.
[2] Vgl. B.-Clavel, a. a. O., S. 297–301.
[3] Vgl. P. Nettl, *Mozart und die königliche Kunst*, Berlin 1932, S. 109.
[4] Vgl. Deutsch, a. a. O., S. 4.
[5] Schauberg, a. a. O., Bd. II, S. 23.

Beginn des ersten Finales auch der Gedanke an das bekannte christliche Märtyrersymbol mitgeschwungen hat. Ebenso doppelsinnig wie am Palmsonntag erscheinen die Palmenzweige der drei Knaben zugleich als Siegeszeichen („doch mußt du, Jüngling, standhaft siegen") und als Begräbnisgabe, wie wir sie auch im deutschen Bereich finden[1]. Schließlich sei noch auf einen Zusammenhang mit dem griechischen Symbol der Wiedergeburt hingewiesen: φοῖνιξ heißt auch die Dattelpalme.

Auch das matriarchalische Silber der Zauberflöten-Palmenzweige, das Schikaneder auch am Anfang des zweiten Aktes verlangt, mag als Symbol des sich stets erneuenden Mondes mit dem Gedanken der Wiedergeburt in Verbindung stehen. Alle diese Hinweise beleuchten scharf den Vorstellungsgehalt der Mozartschen Szene, der in der Musik selbst durch die gedämpften Trompeten und Pauken angedeutet wird. Das bürgerliche Gegenstück zu Mozarts erhabener Szene finden wir in Johann Schenks „Dorfbarbier" von 1796. Bei dem spöttisch-besinnlichen Lied des Rund

Gedenk, o Mensch, du bist aus Staub,
Dein Leib wird einst der Würmer Raub . . .[2]

erklingen im Blasorchester Hörner und Trompeten con sordini. Robert Haas spricht in der Einleitung zu dem Werk (S. VIII) von dem „an die Wiener Gebrauchsmusik eng angeschlossenen kurzen Grabgesang".

Aber noch einmal begegnen wir den Trombe sordine in der großen Musik. Es ist nicht sicher, ob Joseph Haydn im Adagio seiner Londoner Symphonie Nr. 102 in B-Dur von 1794/95 die Schenksche Kombination von gedämpften Hörnern und Trompeten oder das Klangsymbol der Trombe con sordini und timpani coperti meint, das er und Mozart bereits verwendet hatten. Über die verborgenen Programme seiner Symphonien hat Haydn des öfteren gesprochen, sie jedoch der Fixierung durch seine zudringlichen Befrager fast stets entzogen, indem er vorgab, sich nicht mehr erinnern zu können, zu welchem Werk das angedeutete Programm gehöre. So berichtet Albert Christoph Dies[3] über ein Gespräch mit Haydn: „‚Ich ließ gewöhnlich in der Instrumentalmusik meiner bloß musikalischen Phantasie ganz freyen Lauf. Nur eine Ausnahme fällt mir jetzt bey, wo ich in dem Adagio einer Symphonie, eine Unterredung zwischen Gott und einem leichtsinnigen Sünder, zum Thema wählte' . . . Ich ersuchte Haydn mir das Thema des Adagio zu bestimmen, weil es für die meisten Leser Interesse haben müßte; er erinnerte sich aber nicht mehr, in welcher Symphonie es sich befinde."

Haydns Zurückhaltung entspricht Beethovens resignierenden Worten zu Schindler, „daß jene Zeit, in welcher er seine Sonaten geschrieben . . . poeti-

[1] Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. von H. Bächthold-Stäubli, Bd. VI, Berlin/Leipzig 1934/35, Stichwort „Palm", Sp. 1370 u. 1372.
[2] DTÖ XXXIV, Bd. 66, S. 129–131.
[3] *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, S. 129.

scher als jetzt (1823) gewesen . . . Jedermann, fuhr er fort, fühlte damals aus dem Largo der dritten Sonate in D, op. 10 . . . den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus . . ."[1] Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheinen die Ausleger zu jener Materialisierung des „Programms" tendiert zu haben, der die Komponisten nur mit völligem Verschweigen ihrer Vorstellungswelt begegnen konnten. Indessen entspricht Beethovens „geschildertem Seelenzustand eines Melancholischen" eine andere Bemerkung Haydns, „daß er in seinen Symphonien öfters – moralische Charaktere geschildert habe"[2]. In ähnlichem Sinne dürfen wir eine bestimmte Vorstellung auch für den langsamen Satz der B-Dur-Symphonie annehmen. Wenn Arnold Schering über Haydns Musik sagt: „Unzählige musikalische Erscheinungen, die ehemals in bestimmtem Sinnzusammenhang standen, also etwas ‚bedeuteten', haben diese Eigenschaft verloren, sind mit der Zeit verblaßt und haben nur mehr ihren sinnlichen Reiz behalten"[3] – so stehen wir bei der Instrumentation dieses Satzes einer solchen Erscheinung gegenüber. Auf Grund der hier dargelegten verbindlichen Tradition der gedämpften Trompeten als Trauermusik besteht kein Zweifel, daß eine Todesvorstellung diesem Satz zugrunde liegt. Der Beweis hierfür ist nicht unmittelbar zu führen, da biographische Nachrichten fehlen. Der Zusammenhang mit Haydns Londoner Freundin Rebecca Schroeter, die den Satz leicht abgewandelt und transponiert im fis-moll-Klaviertrio des ihr gewidmeten op. 82 (1796) wiederfand, führt uns nicht weiter. Dennoch wird unsere Deutung mittelbar bestätigt. Hugo Botstiber erwähnt, daß der Satz „von einem gewissen Schulze sehr geschickt zu einem Chor mit Orchester ‚Auf dem Weg zum Heil, zur Wahrheit' arrangiert worden" ist[4]. Dieses Manuskript aus der Zeit um 1800 fand sich auf der Westdeutschen Bibliothek Marburg[5]. Unter dem Namen F. A. Schulze sind zwei Kantaten gedruckt worden, denen ebenfalls Haydnsche Adagios zugrunde liegen: Der Versöhnungstod[6] und „Denk ich Gott an deine Güte", die Eitner unter den Werken des Johann Abraham Peter Schulz anführt[7], unter dessen Namen die erste auch von Schering erwähnt wird[8]. Ebenso nimmt Otto Rieß[9] beide Kantaten für Schulz in Anspruch. Wir dürfen daher wohl auch unser Arrangement Schulz zuschreiben.

Haydns wohlwollende Einstellung zu dem Bestreben der Berliner Liederschule und der Singakademie, „die schon halb verlorene Singkunst durch Ihre Tonkunst-Anstalten wieder emporzuheben", ist aus seinem Brief an Zelter

[1] A. Schindler, *Biographie von L. van Beethoven,* Münster 1840, S. 198.
[2] G. A. Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn,* Leipzig 1810, S. 117.
[3] *Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien,* JbP 1939, S. 9.
[4] Pohl-Botstiber, *Joseph Haydn,* Bd. III, Leipzig 1927, S. 307.
[5] Mus. ms. 9865 (ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin).
[6] Vgl. Eitner, *QL* V, S. 68 (unter *Haydn*).
[7] *QL* IX, S. 92.
[8] *Geschichte des Oratoriums,* Leipzig 1911, S. 615.
[9] *Johann Abraham Peter Schulz' Leben,* SIMG. XV, 1913/14, S. 187.

vom Jahre 1804 bekannt. Im gleichen Brief bittet Haydn Zelter um ein Chorarrangement eines seiner Singquartette. Die Frage, ob Haydn auch Vokalarrangements seiner Instrumentalmusik gutgeheißen hätte, soll uns hier nicht beschäftigen. Die Schulzschen Bearbeitungen sind Zeugnisse der Ausstrahlungskraft Haydnscher Musik, es bleibt für uns lediglich die persönliche Legitimation des Interpreten zu untersuchen. Wir erfahren, daß Schulz im Verlauf seiner 1768 angetretenen vierjährigen Reise Haydn in Eisenstadt kennenlernte. „Von allen Künstlern, mit denen Schulz auf dieser Reise in Berührung kam, hat keiner so mächtig auf ihn gewirkt, wie er . . ."[1] „Damals zeigte Haydn Schulz unveröffentlichte Arbeiten von sich und spielte ihm daraus vor . . . Der Einblick in Haydns Kunst kann nicht hoch genug in seiner Wirkung auf Schulz veranschlagt werden"[2].

Angesichts eines solchen Verhältnisses darf Schulz eine gewisse Vertrautheit – wenn nicht mit der Satzkunst, so doch mit der Vorstellungswelt des Meisters zugebilligt werden. Fügen wir sogleich hinzu, daß sie auch die Sympathie für die Freimaurerei verbinden mußte: Haydn war Freimaurer, Schulz hat zumindest eine stattliche Anzahl von Maurerliedern komponiert. Es liegt nahe, als Textdichter unseres Arrangements den auf dem Druck des „Versöhnungstodes" genannten Professor Hopfensack[3] anzunehmen. Die unbeholfenen Verse lauten:

Auf dem Weg zum Heil zur Wahrheit
Gibt es manches Hindernis.
Zweifel hüllt der Tugend Klarheit
Oft in dichte Finsternis.
O wie leicht ist's dann zu irren,
Sich in Schlingen zu verwirren,
Wo Verbindung dieser Welt
Uns vom Tugendpfad abhält.
Stärk uns dann mit deiner Gnade,
Geist der Wahrheit, Geist der Kraft.
(Geist von Gott, du bist die Quelle,
Woraus alles Gute fließt,
Dunkle Nacht wird durch dich helle,
Ordnung, wo Verwirrung ist.)
Führe mich an deiner Hand
Hin ins wahre Vaterland.

Die eingeklammerten Zeilen erscheinen bei der Wiederholung von Takt 17–32, die im Gegensatz zum Haydnschen Original zwischen Takt 44 und 45 eingelegt wird[4]. Der Anfang des Arrangements sei hier wiedergegeben:

[1] Riess, a. a. O., S. 186.

[2] Riess, a. a. O., S. 187.

[3] Vermutlich handelt es sich um den Vater des geistlichen Liederdichters Johann Christian Hopfensack (vgl. *Allg. deutsche Biographie*, Bd. XIII, Leipzig 1881, S. 104). Der Vater wurde nach 1801 Professor in Erfurt (vgl. E. E. Koch, *Geschichte des Kirchenlieds*, 3. Aufl., Bd. VII, Stuttgart 1872, S. 267).

[4] Die Wiederholungsgruppe 17–32 erscheint somit in der Schulzschen Bearbeitung zweimal, während sie in der Fassung des Klaviertrios ganz fortfällt.

Die Bearbeitung bringt Haydns Orchestersatz im wesentlichen unverändert. Wohl wegen des hinzutretenden Chores ist die selbständige Cellostimme weggefallen. Die Dämpfungsvorschrift für Trompeten und Pauken ist in der mir vorliegenden Abschrift vergessen worden.

Ein Blick auf den Wortlaut des Textes zeigt uns, daß wir es – wenn auch in der Idee verdünnt und in der Formulierung verharmlost – mit humanitärmaurerischen Gedanken zu tun haben, wie wir sie aus der „Zauberflöte" kennen. Besonders deutlich wird dies, wenn wir den Schluß der Verse mit dem Schluß der ersten Strophe der Arie „In diesen heil'gen Hallen" vergleichen, wo auch die Reimworte übereinstimmen. Die gleiche Vorstellung des Sichlösens aus der „Verbindung dieser Welt", in der „ein Mensch" so „leicht irren" und „fallen" kann; der gleiche Gedanke der „Führung" durch einen Höheren – sei es der „Geist der Wahrheit" oder konkreter des „Freundes Hand" – „ins bessere Land", „ins wahre Vaterland". Und wie sich in der Idee dieses Übergangs – Symbol der Initiation – die Worte bis zur Identität berühren, so entspricht dem in wunderbarer Weise das gleiche Klangsymbol beim Beginn der Initiation Taminos und in dem Adagio Haydns. Ob Haydns Vorstellung im Sinne der Textworte der Schulzschen Bearbeitung fixiert war, wird ein Geheimnis bleiben. Gewiß aber ist es kein Zufall, daß der mit Haydn vertraute Schulz diese Initiationsverse diesem Adagio mit der Todesinstrumentation unterlegte, dessen Sinngehalt dadurch indirekt bestätigt wird. Über alles biographisch Nachweisbare hinaus tritt somit Haydns Adagio in einen inneren Bedeutungszusammenhang mit dem Knabenterzett seines geliebten Freundes.

Mit der gleichsam ikonographischen Verfolgung eines zunächst anekdotisch anmutenden Details von Monteverdi bis Mozart und Haydn haben wir einen winzigen Ausschnitt der Wirklichkeit unserer großen Musik beleuchtet. Mögen weitere Untersuchungen helfen, die Erkenntnis der Satztechnik in ähnlicher Weise zu ergänzen und uns den lebendigen Geist der großen Meister neu ins Bewußtsein zu rufen.

Die Verfasser der Beiträge

Reinhold Hammerstein. Geboren 1915 in Lämmerspiel (Hessen); studierte Musikwissenschaft an den Universitäten München und Freiburg i. Br. bei Otto Ursprung, Joseph Müller-Blattau und Wilibald Gurlitt; Assistententätigkeit und 1940 Dr. phil. Freiburg i. Br. Seit 1946 Dozent für Musikgeschichte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br.; habilitierte sich 1954 an der dortigen Universität, Privatdozent daselbst, seit Oktober 1955 außerdem lehrbeauftragter Gastdozent an der Universität Basel.

Heinrich Husmann. Geboren 1908 in Köln; Schüler von Friedrich Ludwig, Johannes Wolf, Arnold Schering und Erich M. von Hornbostel; 1932 Dr. phil. Berlin. Nach Dozententätigkeit in Leipzig seit 1949 Professor an der Universität Hamburg und Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts.

Günther Massenkeil. Geboren 1926 in Wiesbaden; studierte Physik an der Technischen Hochschule Darmstadt, Musikwissenschaft an der Universität Mainz bei Arnold Schmitz und an der Universität Paris bei Paul-Marie Masson, Schulmusik am Staatlichen Institut für Musik in Mainz; 1952 Dr. phil. Mainz. Seit 1954 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz.

Rudolf Stephan. Geboren 1925 in Bochum; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Heidelberg und Göttingen bei Heinrich Besseler und Rudolf Gerber; 1950 Dr. phil. Göttingen.

Wolfgang Osthoff. Geboren 1927 in Halle/Saale; studierte nach praktisch-musikalischer Ausbildung bei Kurt Hessenberg und Kurt Thomas in Frankfurt a. M. Musikwissenschaft bei Helmuth Osthoff und in Heidelberg bei Thrasybulos Georgiades; 1954 Dr. phil. Heidelberg.

Hirtenmusik

von

WERNER DANCKERT

Von der Grundbewegtheit, dem Habitus, der Signatur der Hirtenvölker-Musik Eurasiens soll im folgenden vor allem die Rede sein, in zweiter Linie von ihrer Auffächerung nach volklichen Stilgruppen, Altersschichten und tragenden Kulturkreisen. Zwar ist der zu Gebote stehende Untersuchungsstoff noch immer z. T. sehr lückenhaft. Dennoch erscheint Synopsis gerechtfertigt; ihre Ergebnisse werden vermutlich den Fragestellungen der Spezialforschung zugute kommen. Spätere Arbeiten werden vielleicht den gesamten Umkreis hirtenhafter Musikkulturen abschreiten können. Gegenwärtig ist das kaum möglich. Wir müssen uns damit begnügen, das ursprungsnähere Hirtentum Mittel- und Nordasiens mit seinen europäischen Ausläufern ins Licht musikethnologischer Betrachtungen zu rücken. Hier und wohl nur hier bieten sich die „Urphänomene" dar. Was bislang aus anderen Gebieten, z. B. Ostafrika, an Hirtenmusik bekannt wurde, zeigt wohl mancherlei verwandte Züge (z. B. weite Umfänge); im einzelnen aber ist Vieles tief abgewandelt, dem Eigenwesen und Kulturstand der dortigen Träger- oder Substratstämme entsprechend.

In zwei musikethnologischen Aufsätzen des Jahres 1937[1] schilderte der Verf. das Melos der mittel- und ostasiatischen Hirtenvölker, Turkvölker-Mongolen, als „weitbewegt, großräumig", von absteigendem Bewegungszuge erfüllt, vorwiegend tetrachordal gefügt. Gegenüber bloßer „Treppenmelodik", so schrieb ich, haben wir es mit einem „stärker zentrierten, zusammengefaßten, beherrschten Melos zu tun". Als Leitgestalt betrachtete ich damals einen bei Turkvölkern, Mongolen und manchen finnischen Stämmen vorkommenden Melodietypus, den ich seines tonräumlichen Dualismus wegen „weitbewegtes Zweizonenmelos" nannte. „Als Grundgesetz der räumlichen, zeitlichen und tonstofflichen Gestaltung erscheint das Prinzip der Herrschaft, der hierarchischen Gliederung. So setzen sich . . . Gerüst- und Fülltöne mit stark ausge-

[1] *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre,* Anthropos XXXII, S. 9 ff. – *Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise,* Mittlgen d. Anthropolog. Ges. in Wien, Bd. LXVII, 1937, S. 54 ff.

prägter Funktionsverschiedenheit gegeneinander ab. So kristallisieren sich in der melodischen Linie festgeprägte Zieltöne und rhythmisch verdichtete Motivkerne heraus." Es herrscht das Akzentprinzip bei vorwaltend geradem Takt, Zwei- oder Viertaktgruppen, regelmäßiger Periodisierung.

Mehr und mehr stellt sich heraus, daß der geschilderte melodische Duktus eine verhältnismäßig junge Prägung verkörpert, die in besonderem Maße Eigenausdruck der Turkvölker ist, soweit diese nicht islamisches Melos angenommen haben. Auch mongolische Stämme kennen allerdings – neben anderen, wie sich noch zeigen wird: ursprünglicheren Gestaltungen – die tonraumspaltende Bewegungsform. Bei genauerem Zusehen zeigen sich hier zwei rhythmisch verschieden geformte Unterarten: eine taktmäßig gebundene, meist in Zwei- oder Viertaktgruppen regelmäßig periodisierte Melodieform, die in den Hauptzügen mit dem Turk-Typus übereinstimmt.

Khorchin Jasaktu-Mongolen

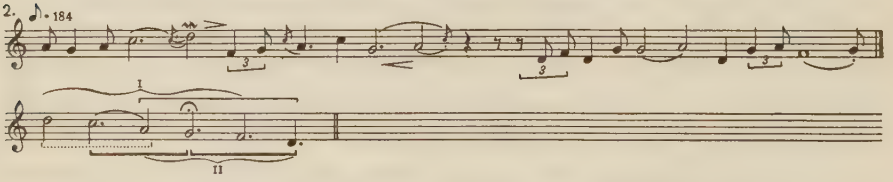
Khotala buyantu monggol = Alle tapferen Mongolen. Phon. Haslund-Christensen, Transkr. Emsheimer Nr. 47. Männl. Stimme. Anfangston a. Die Variantfassung hier weggelassen.

Zweizonen-Melos; straffe Taktrhythmik, ähnlich der turktatarischen; dreitaktige Gruppen; halbtonlose Pentatonik.

Daneben darf eine freirhythmische, den regelmäßigen Gruppentakt verschmähende Spielart als mongolische Sonderprägung angesprochen werden.

Chipchin-Mongolen

Bogdo agula-yin barga = Bargas vom Heiligen Berge. Männliche Stimme. Anfangston b. Phon. Haslund-Christensen, Transkr. Emsheimer Nr. 5.



Zweizonen-Melos, halbtonlos-pentatonisch, freirhythmisch.

Ist die Tonraumspaltung ursprünglich mongolisch? Das darf nach unserer Kenntnis des heute zu Gebote stehenden Untersuchungsstoffes wohl verneint

werden. Der freirhythmisch gestaltete, die Einheit des Tonraumes wahrende Melodietypus der Mongolen erweckt den Eindruck höheren Alters. Er scheint die ursprünglichere Bewegungsform dieser Völkergruppe darzustellen. Schon J. van Oost[1] hatte den Eindruck, die „formule large, solennelle, puissante" der „chants lents" verkörpere das Altgut mongolischen Singens. Die jüngeren taktmäßigen und in Viertaktgruppen periodisierten Gesänge der Ordos-Mongolen betrachtete er zu Recht als chinesisch beeinflußt. Aber die flinken Zeitmaße und die muntere Beweglichkeit der chinesischen Lieder erreichen sie nicht. Auch Ernst Emsheimer[2] nimmt an, daß die freirhythmischen Gesänge, die er nicht eben glücklich „amorphous" nennt, die älteren seien. Will man in dieser Frage Klarheit gewinnen, so muß man nach anderen, nicht mongolischen Melodien Ausschau halten, die der Welt des Althirtentums entstammen oder ihr wenigstens nahekommen. Dabei zeigt sich, daß die freirhythmische, nicht taktmäßige, aber auch keineswegs rezitativische, sprachgezeugte, sondern großbogig-kantable Melosform einen weitverzweigten Urtypus älteren Hirtenstils überhaupt darstellt. Den zweizonigen, tonraumspaltenden Typus hingegen dürfen wir aus inneren wie äußeren Gründen, nach seinem Gehalt wie nach kulturgeographischer Verbreitung, als eine beträchtlich jüngere Prägung betrachten. Turkvölker haben sie augenscheinlich geschaffen. Die Mongolen haben hie und da zunächst wohl die Spaltung, das Zweizonenprinzip also, übernommen, später auch, oft unvollständig oder zum Teil ins Freiere umbildend, die rationale Rhythmik. So erklären sich die mongolischen Mischformen.

Eine ähnliche Sachlage tritt uns überall dort entgegen, wo Zweizonenmelos der Turkvölker in den Bereich ugrofinnischer Stämme hineinwirkte. Das Ausmaß der musikalischen Turkisierung war im einzelnen recht verschieden: am stärksten wohl bei den Tscheremissen. Kräftige Nachwirkungen zeigen sich, wie bekannt, im älteren ungarischen Bauernlied. Tscheremissen, Wotjaken, Syrjänen, Permjaken nehmen die gespaltene Bewegungsform der Turkvölker als Fremdgut nicht widerstandslos auf. Rezeption bedeutet hier zumeist Anverwandlung, mehr oder minder tiefgreifende Umgestaltung, wobei die ursprüngliche Engmelodik und zentrierte Bewegungsform der Ugrofinnen sich als *pièce de résistance* erweist. Das bedeutet im Gesamtergebnis: Milderung der Tonraumspaltung durch umschreibende Züge, oft Umfangsverkleinerung, tonräumliche Verengung. Recht bezeichnend sind Schrumpfformen, bei welchen die Zonen nur noch aus drei oder gar zwei Tönen bestehen.

---

[1] *La musique chez les Mongols des Urdus,* Anthropos X/XI, 1915/16, S. 364 ff., bes. S. 368.

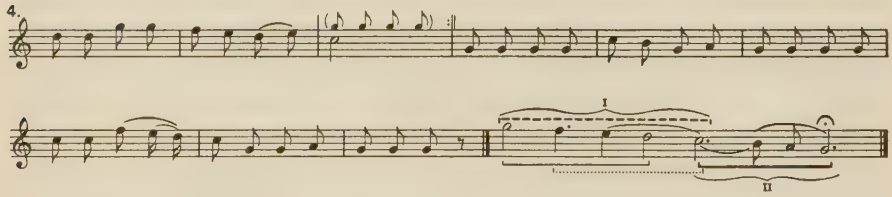
[2] *The Music of the Mongols, Part. I, Eastern Mongolia,* Stockholm 1943 (= Reports from the Scientific Expedition to the North-Western provinces of China under the leadership of Dr. Sven Hedin, Publication 21, VIII, Ethnography 4), S. 75: *Preliminary remarks on Mongolian music and instruments.*

Tscheremissischer Gesang

t'saldaram. (R. Lach: Ges. russ. Kriegsgef. I: Finn.-ugr. Völker, 3. Abt.: Tscheremiss. Ges., Wien u. Leipzig 1929, S. 26, Nr. 24.)

Eine andere Möglichkeit, das fremde Spaltmelos sich anzuverwandeln, besteht darin, die getrennten Tonräume „nachträglich", etwa im Schlußglied der Melodie, zu überbrücken. Im folgenden wotjakischen Tanzlied kommen noch Diatonisierung und Dreitakt-Periodisierung hinzu.

Phon. Pelissier 3 b, Transkr. Panoff in ZfMw XI, S. 615, Nr. 3.



Am stärksten widerstanden der Turkisierung ihres Melos die Mordwinen[1]. Sie übernahmen in der Hauptsache nur die halbtonlose Pentatonik (über deren Herkunft ist im späteren Zusammenhange noch einiges zu sagen). Tonraumspaltung hingegen fand hier überhaupt keinen Eingang. Bei vielen Gesängen bleibt altes Engmelos als Grundlage erkennbar.

Ursprüngliche Hirtenvölker sind die Ugrofinnen nicht. Die neuere völkerkundliche Forschung betrachtet sie als Sammler-, Jäger- und Fischervölker, die erst spät in den Einwirkungsbereich des Hirtentums gerieten; noch später erfolgte der Übergang zum Ackerbau, zur Seßhaftigkeit.

Halten wir nun weiter Umschau im Kreise des eigentlichen Hirtentums, so zeigt sich die Weitbewegtheit als das gemeinsame Grundmerkmal hirtenhaften Stils. Von ihren ursprünglichen Gestaltungen wird noch zu reden sein. Der Zweizonentyp der Turkstämme erscheint als eine recht späte, in jeder Hinsicht stark rationalisierte, eingegrenzte Abzweigung. Im treppenhaften Absteigen scheint der Zweizonentyp manchen terrassenförmigen Melodiegebilden des höheren und sogar des niederen Jägertums nahezukommen. Treppenmelos als solches verkörpert Bewegungszwang, Automatismus, der auf eine bestimmte primitive Bewußtseinslage hinzudeuten scheint. Vom bloßen Treppenabstieg, der zwanghaft „abläuft", unterscheidet sich das Zweizonenmelos wesentlich

[1] *Mordwinische Melodien,* hg. von *A. O. Väisänen,* Helsinki 1948 (= Mémoires de la société finno-ougrienne XCII).

durch seine Zielstrebigkeit, sein „Anpeilen" der gliedernden Kadenztöne. Die Tonraumspaltung, der damit gesetzte „Dualismus", schließt in sich höhere Bewußtheit, Ratio. Extreme Formen nähern sich bloßer Transposition: die Initialgestalt wird einfach um eine Quarte oder Quinte abwärts versetzt. In der Regel allerdings vollzieht sich die zweite Etappe der Melodiebildung nicht ganz so mechanisch. Es setzen Umbildungen ein, z. B. Weitungen, Tonauslassungen, melodische oder rhythmische Varianten. Der Eindruck des Mechanischen bleibt trotzdem haften. Augenscheinlich bedeutet die Spaltung hier ein *Divide et impera*. Es verkörpern sich, wie ich schon an früherer Stelle[1] einmal andeutete, Impulse von Macht, Herrschaft, Unterwerfung, Nutzung. Der Name dieser Völkergruppe *türk* oder *türük* bedeutet, wie man weiß, soviel wie „Macht, Stärke". Im Turkvölkerkreise bildete sich das strengste Vaterrecht aus, wurde die Frau am stärksten unterdrückt. Singart und Vortragsweise dieser Völker scheinen (soweit ich nach mir bekannten Phonogrammen urteilen darf) eigenartig „flach" geprägt. Man singt nach Lachs Schilderung mit hoher Fistelstimme, häufig im höchsten Falsett, „näselnd und plärrend", wobei außer Vokalen auch die Liquidae l,m, n und r als Tonträger (abgetrennt von der übrigen Silbe) dienen können. Flach-eingrenzend wirkt auch das rhythmische Gefüge: die überaus rationale[2] Akzentrhythmik und der regelmäßige Periodenbau. Die vorwaltende Zweiteilung erstreckt sich von der Strophe (Periode) über Halbsatz, Motiv oft bis zur Unterteilung der Schlageinheit in zwei bis vier Unterteile. Die Bewegung ist „immer kurz, lebhaft und abgerissen", die Betonung gleichmäßig, das Zeitmaß sehr lebhaft (in Panoffs $^4/_8$-Notierung etwa ♪ = 208), fast ohne Schwankungen. Im rhythmisch-melodischen Bau der Melodien herrscht „schematische Einförmigkeit"[3]. Typisch ist die Endung | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | , die wie ein Anpeilen oder Anpflöcken erscheint. Hier waltet kein naturhaft-strömender Bewegungszug mehr. Die Weiträumigkeit selbst fällt der Nutzung anheim, wird eingeordnet, dienstbar gemacht. Althirtenhaft ist diese Art keinesfalls. Wahrscheinlich hängt sie aufs engste zusammen mit der Lebensform der erobernden, überschichtenden, ausbeutenden Reitervölker, die nach neueren Forschungen[4] nicht älter ist als das erste vorchristliche Jahr-

---

[1] Besprechung von R. Lach, *Volksgesänge von Völkern Rußlands*, II: *Turktatarische Völker* . . . , Wien 1952; Mf VII, S. 501 f.

[2] Das Rationale der Lebensverfassung kann auf sehr viel früheren Geschichtsstufen einsetzen als der Rationalismus im landläufigen Sinne: der Verstandeskult etwa der hellenischen oder abendländischen „Aufklärung". Ratio als Rechen- oder Nutzgeist verstanden, ist kein bloß intellektuelles Phänomen. Alles Eingrenzende, Einschnürende, Hürdenhafte, Zählend-Messende wird man rational nennen dürfen.

[3] P. Panoff, *Phonographierte wotjakische, permjakische und tatarische Lieder*, ZfMw XI, 1928/29, S. 625.

[4] K. Jettmar, *Die Herkunft der türkischen Völkerschaften*, Arch. f. Völkerkunde III, Wien 1948, S. 9 ff.; ders., *Pferdezucht macht Weltgeschichte*, Lebendiges Wissen, Neue Folge, hg. von H. Friedrich, Stuttgart 1955, S. 188 ff.

tausend und die nach ihrem Ursprung sekundär, durch Hochkultureinwirkung, zustande kam.

Vielleicht dürfen wir uns den „Spaltstil" mit seinem *rythme carré* ähnlich entstanden denken: als eine eigenartige Symbiose primitiver und hochkulturlicher Impulse. Die rationale Rhythmik und Periodik deutet in stärkstem Maße auf chinesische Vorbilder hin. Schon die ältesten Beispiele chinesischer Musik, die uns erhalten geblieben sind, jene eigentümlich blockhaft-wuchtigen Hymnen angeblich kungfutsianischen Stils, wahrscheinlich aber noch älteren Ursprungs, zeigen durchaus zwei- oder viergliedrigen Bau. Das duale Prinzip beherrscht bis auf den heutigen Tag die meisten Gattungen chinesischer Musik. Es scheint die rationale Komponente im Chinesentum widerzuspiegeln, die wir auch sonst vielfach gewahren können, z. B. in der extremen Hochschätzung des Buches, des beschriebenen und bedruckten Papiers, des Akademikertums, des Literaten, schließlich auch im Rechengeist und Geschäftssinn chinesischen Händlertums. Vielleicht aber noch anderes: Maß und Mitte, Gleichgewicht; schließlich: Sinn für liedhafte Rundung (vielleicht Vermächtnis des pflanzerischen Untergrunds ostasiatischer Hochkultur). Die rationalen Züge sind jedenfalls nur als eine Komponente unter manchen anderen zu werten. In unserem Zusammenhang aber dürfen wir sie herausheben als dasjenige Geistesgut, das am leichtesten bloßer Nutzanwendung verfallen und daher in solch depravierter Form von Völkern nomadischer Lebensform aufgegriffen werden konnte.

Ganz ähnlich zu beurteilen ist m. E. die halbtonlose Pentatonik, die sich vielfach mit jenem turkvölkischen Typus tonraumspaltender Melodik verbindet. Auch sie erscheint als übernommenes, aus der ostasiatischen Hochkultur entlehntes Gut. Dort bildete sie ein uraltes Vermächtnis, das eigenartigerweise auf Hochkulturstufe Bewahrung fand. Nur andeutend möchte ich wiederholen, daß ich halbtonlose Pentatonik als die melodische Substanz einer höheren mutterrechtlichen Pflanzerkultur betrachte[1]. Daß sie gerade in China jahrtausendelang fortdauerte, beruht wohl auf der besonders nachhaltigen Unterschichtung und Durchdringung jenes ostasiatischen Kreises mit den Impulsen und Lebensformen alten Pflanzertums.

Die Turkvölker übernehmen das Fünftonsystem augenscheinlich als eine fertige, erprobte Sache, deren man sich ohne besondere Mühe bedienen kann, die man aber auch seinen besonderen Zwecken bedenkenlos nutzbar machen darf. Es ist bezeichnend, daß die Pentatonik hier oft unrein wird. Sie durchsetzt sich mit Diatonik, und das bedeutet mehr als das Vorkommen gelegentlicher Schalt- oder Gleittöne vom Typus der chinesischen Piëns. Diatonische Spuren zeigen sich besonders häufig in der oberen Initialzone des gespaltenen Melodietypus.

---

[1] W. Danckert, *A Félhangnélküli Pentatónia Eredete* [Der Ursprung der halbtonlosen Pentatonik], Festschrift für Zoltán Kodály, Budapest 1943, S. 9–18; ferner: *Älteste Musikstile und Kulturschichten in Ozeanien und Indonesien,* Zs. f. Ethnol., Bd. 77, 1952, S. 198–213.

Kasantatarischer Gesang

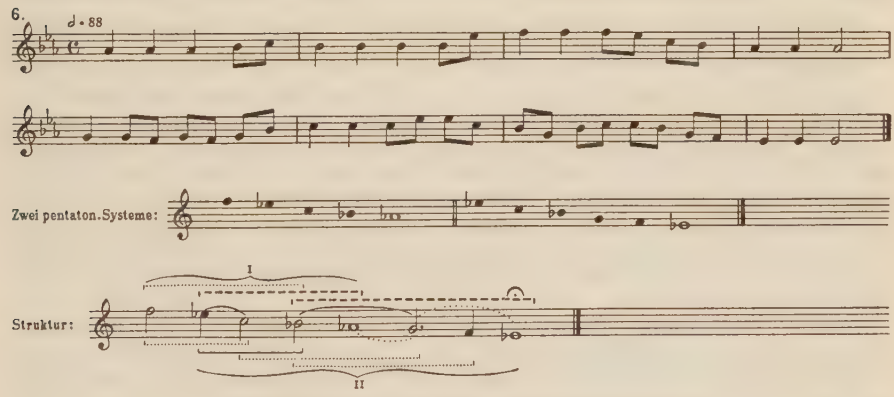
Männl. Stimme (R. Lach, Volksgesänge . . . II, Turktat. Völker, 1952, S. 21, Nr. 5.)

Zweizonen-Melos; in der 1. Zeile diatonisch, in der 2. Zeile halbtonlos pentatonisch.

Sie könnten darauf hindeuten, daß die Turkstämme auf einer früheren Lebensstufe diatonische Melodik besaßen. Auffällig ist auch, daß häufig zwei verschiedene Systeme der Pentatonik im Zweizonentypus einander überschneiden.

Kasantatarischer Gesang

Männl. Stimme. (R. Lach: Volksgesänge . . . II, Turktat. Völker, 1952, S. 21, Nr. 2, ohne Variante.)



Dieses Überlappen zeigt ebenfalls, daß der Fünftonraum hier nicht als organisch geschlossene Einheit empfunden wurde. An Stelle der schwebenden „Sphäre" treten etwa zwei verschieden organisierte Fünfton-Hexachorde als bequem zu durchmessende Wegstücke. Die Tonraumspaltung dürfen wir wohl im Verein mit dem älteren Erbe hirtenhafter Weitbewegtheit als das eigentliche Kernstück des Turkstils ansprechen.

Altertümlicher, ursprungsnäher erscheint das Melos der mongolischen Stämme. Tonraumspaltung ist hier wohl – wie bereits angedeutet – eine jüngere,

abgeleitete, durch türkische Einwirkung zu erklärende Eigenheit. Der alte melismatische Stil der Mongolen, der sich auch in Tongebung und Vortragsweise als ein heroisch gespannter von der alltäglicheren, naturalistischen Singart der taktmäßigen, mehr syllabischen Melodien bezeichnend abhebt[1], beruht auf einheitlichem Überschauen und Beherrschen des gesamten Tonraums. Dieser mag sich beträchtlich ins Große und Weite erstrecken: es bleibt bei einheitlicher Sicht und großzügiger Ausformung, die jeden Automatismus nach Art des primitiven „Treppenmelos" ausschließt.

Weitbewegt ist dieser Stil in einem ursprünglichen Sinne: Raumweite heißt hier freie Verfügbarkeit. Anders gesagt: das Melos entfaltet sich bogenhaft-kantabel bei aller Großlinigkeit. Es erscheint machtvoll, hochgespannt, weit auch in seiner teils freiströmenden, teils gehaltenen oder statuarischen Zeitgestaltung. Der irrationale Rhythmus mit seinem Wechsel agiler Bewegungskurven und lang ausgehaltener Glanztöne ist fraglos Urphänomen. Durch oft reiche Variantenbildung bei Wiederholungen wird das Freizügige der Rhythmik abermals unterstrichen. Schon van Oost[2] hatte solche Varianten aufgezeichnet. Genaueres über ihr Ausmaß erfahren wir vor allem durch die oben genannte, nach Phonogrammen gearbeitete Veröffentlichung von Haslund-Christensen und Emsheimer.

Weitausgreifend sind vielfach die in Erscheinung tretenden Großintervalle: Quint, vor allem aber Sexte, Septime, Oktave. Bevorzugt erscheint die kleine Sept, die strukturell entweder als Quinte + Kleinterz, häufiger noch als Summe zweier Quarten erscheint. Nicht selten stoßen wir auf die Folge zweier größerer

---

[1] Schon P. J. van Oost (*La musique chez les Mongols des Urdus,* Anthropos X/XI, 1915/16, S. 358 ff., bes. S. 364 ff.) unterschied zwei melodische Stile mongolischer Musik: 1. taktmäßig gegliederte, regelmäßig periodisierte Melodien, vorwiegend im zwei- oder vierschlägigen Takt, syllabisch oder nur mit kurzen Melismen, mit „gewöhnlicher", nicht forcierter Naturstimme gesungen; 2. taktfreie, frei-rhythmische Melodien mit z. T. sehr langen, teils auch kurzen Zeitwerten, irrational, daher metrisch nur annähernd zu fixieren, sehr kantabel, weitschwingend linear, großbogig, mit langen Melismen; mit äußerst gespannter Stimmgebung und hohem Ausdruck gesungen.

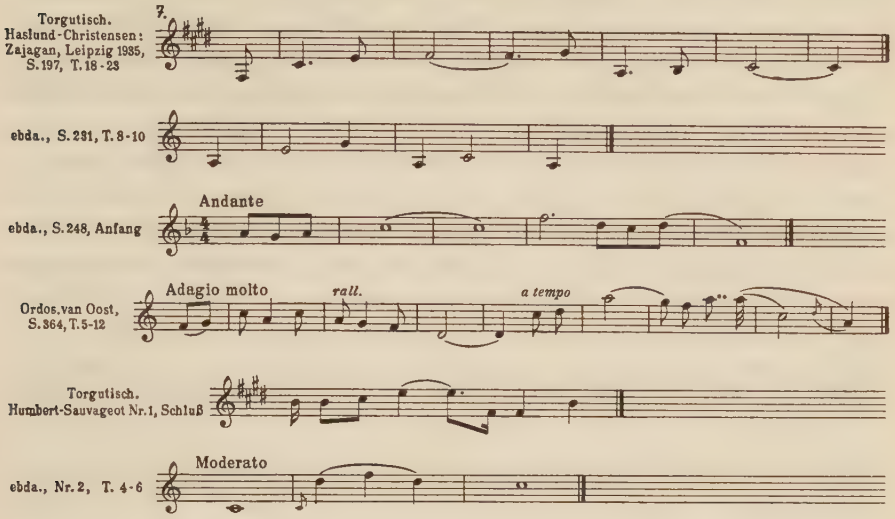
Dieselben zwei Gruppen unterscheidet auch L. Levique (*La musique des Mongols,* Le Ménestrel, Jg. 97, Nr. 33–34, 1935, S. 265 f.), freilich ganz unzulänglich beschreibend. Er übernimmt kritiklos die soziologische Klassifikation von P. Berlinsky: „la chanson féodale-théocratique et la chanson démocratique".

Eine dritte (Übergangs-)Gruppe stellt Emsheimer (a. a. O., S. 75) auf: hier werden die Haupttöne der Melodiekurve durch Länge und Betonung in einem auch metrisch einigermaßen regelmäßigem Wechsel herausgestellt, ohne daß streng gemessener Gleichtakt vorläge. In *The Music of the Mongols I* gehören diesem Typus die Nummern 2, 7, 16, 38, 58, 68, 70 und 71 an.

Als jüngste Gruppe sind noch die politischen Propagandalieder zu erwähnen, die im Gegensatz zu den älteren Arten häufig chorisch gesungen werden. Melodisch-rhythmisch schließen sie sich durchweg dem zweiten, streng taktmäßigen Typus an, wahren zumeist auch die Pentatonik, bringen gelegentlich aber auch diatonische Wendungen, vermutlich russischen Ursprungs. Auffällig ist die Stereotypie der Zeilenschlüsse.

[2] *La musique chez les Mongols des Urdus,* a. a. O., S. 358 ff.

Sprünge in gleicher Richtung: etwa Quint + Quart, Quart + Quart, Quint + Terz. Auch das zielt ins Weite.



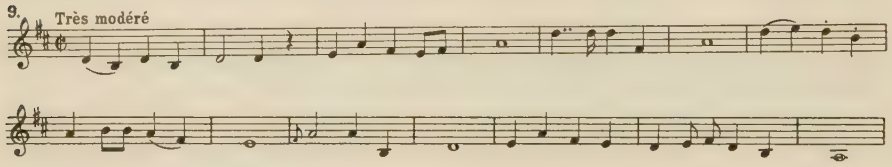
Mitunter scheinen die Weitintervalle tonsymbolisch gemeint zu sein, so in *La montagne la plus haute* (Humbert-Sauvageot Nr. 8; Übersetzung des Textes S. 15), beginnend:

Machtvoll und hochgespannt, so hörten wir bereits, ist die mongolische Singart und Vortragsweise in den freirhythmisch-melismatischen Gesängen. Schleifende, glissandohafte Verbindungen der Töne sind verpönt; oberstes Gesetz ist das klare Herausprofilieren des Einzeltons, möglichst mit Brust-stimme, ohne Falsett: „chaque son est émis avec une netteté absolue, sans aucun 'compromis' avec ce qui le précède ou le suit". Die Klangfarbe hat man treffend als „guttural clair" bezeichnet[1]. Ilmari Krohn[2] irrte, als er 1920 schrieb: „virtuoser (Falsett-)Ambitus ..., Kennzeichen der chinesischen Musikkultur". Umrißscharf und bestimmt geprägt sind auch die Verzierungs-formen, die besonders in den freirhythmisch-melismatischen oder langgezogenen Gesängen häufig auftreten: Praller, Mordent, nachschlagartige Zeilenendtöne. Das Unbestimmte, Flackernde, auch intonationsmäßig Schwankende nord-asiatischen Trillerns und Tremolierens entspringt offensichtlich anderen Im-pulsen; davon später.

[1] *Dix-huit chants et poèmes mongols, recueillis par la princesse Nirgidma de Torhout et transcrit par Madame Humbert-Sauvageot,* Paris 1937, S. 7.

[2] *Mongol. Melodien,* ZfMw III, 1920/21, S. 82.

Schwerer hält es, über die zumeist sehr rein ausgeprägte halbtonfreie Pentatonik der Mongolen und der ihnen nahverwandten Tibeter[1] zu urteilen. Es liegt natürlich nahe, anzunehmen, es handle sich hier wie bei den Turkvölkern um entlehntes Gut ostasiatischen Ursprungs. Bei manchen Melodien glaubt man das chinesische Vorbild tatsächlich mit Händen greifen zu können. Es sind jene etwas spielerischen, rhythmisch zumeist planen, liedhaften Gebilde, die durch ihre Gehäusehaftigkeit, ihre Freude an Entsprechungen, ihr fortwährendes Kadenzieren sich von mongolischer Linienweite so fühlbar abheben. Wenn mongolische Sänger chinesische Lieder aufnehmen, besteht der erste Schritt der Anverwandlung darin, daß das gewöhnlich muntere Zeitmaß beträchtlich verlangsamt wird. Als Beispiele sind zu nennen Humbert-Sauvageot Nr. 4, 12, 17. Von Nr. 4 sei der Anfang zitiert.



Wie steht es aber um die Fünftonigkeit der alten freirhythmischen Weisen? Wurde hier gleichfalls chinesische Tonsubstanz – vielleicht ältere, für uns nicht mehr greifbare – ins Weite und Großlinige umgeformt? Oder ist die tibetomongolische Fünftonmusik altes eigenwüchsiges Gut? Letzteres anzunehmen ist nicht ganz abwegig, wenn wir die „mutterrechtliche" Herkunft der Fünftonmusik ins Auge fassen. Das Mutterrecht der Tibeter tritt uns heute noch in deutlichen Nachklängen entgegen. Noch bei den Nächstverwandten der Tibeter, den Tibetobirmanen, von den Chinesen *Wu-man* genannt, ist die soziale Stellung der Frau bedeutsam, „vielleicht auf ursprüngliches Mutterrecht hinweisend"[2]. Die *Wu-man* sind heute überwiegend Hackbauer, früher waren sie wahrscheinlich Hirtennomaden. Mutterrecht, Avunkulat, Polyandrie und ähnliches waren im alten Tibet offenbar noch viel stärker ausgeprägt. Vom alttibetischen „Frauenreich" erzählen chinesische Geschichtsquellen[3]. Sie schildern aber auch ein matriarchalisch verwaltetes Reich am Nordrande des ost-

[1] T. Howard Somervell, *The music of Tibet,* The Musical Times LXIV, 1923, S. 127 f. – M. Schneider, *Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen, Altpflanzern und Hirtenvölkern,* Zs. f. Ethnol., Jg. 70, 1938, Heft 3/5, Berlin 1939, S. 301, Nr. 13, S. 302, Nr. 14; beide Beispiele haben den Umfang einer Duodezime.

[2] W. Eberhard, *Kultur und Siedlung der Randvölker Chinas,* in: T'oung Pao, Suppl. zu Bd. XXXVI, Leiden 1942, S. 29.

[3] J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht,* Stuttgart 1861, S. 207 ff., nach Klaproth. – C. A. Bernoulli, *J. J. Bachofen und das Natursymbol,* Basel 1924, S. 205–207. – J. E. G. de Montmorency, *The natural history of Law,* Oxford 1921. – W. Schmidt u. W. Koppers, *Der Mensch aller Zeiten,* Regensburg 1924, S. 259 f. – R. Bleichsteiner, *Hochasien,* Die Große Völkerkunde II, hg. von H. A. Bernatzik, Leipzig 1939, S. 80, 86–88.

asiatischen Reiches, von einer Fürstin regiert, die jeden fünften Tag Gericht hielt[1]. Bis heute haben sich spurenhafte Überbleibsel alten Mutterrechts und Erdmutterkults auch bei mongolischen Stämmen erhalten[2]. Das Patriarchat hat die Frau hier nicht so tief erniedrigt und versklavt wie bei den Turkstämmen. Bedenken wir das alles, so erscheint es nicht unmöglich, daß die Pentatonik der Tibeter wie der Mongolen alten, von der chinesischen Hochkultur unabhängigen Besitz darstellt. Eine andere, hier nicht mehr zu erörternde Frage ist es, zu erkunden, ob Zusammenhänge mit der Musik des vorgeschichtlichen China bestehen.

Gibt es noch ältere Formen und Stile hirtentümlicher Musik? Das ist kaum zu bezweifeln. Althirtenhaftes ist – einer bekannten völkerkundlichen Erfahrungsregel gemäß – an der äußersten Peripherie zu erwarten: in den Rückzugs- und Erhaltungsgebieten Nordasiens vor allem, bei den Paläasiaten. Leider ist dieser ganze Völkerkreis in musikalischer Hinsicht nur dürftig erforscht. Das Bekanntgewordene bietet immerhin einige Hinweise, die weiter führen. Mancherlei Überraschendes mag hier noch zutage treten. Das seltsamste Melodiebild, das aus dieser Region kam, ist wohl eine von M. Schneider[3] aufgezeichnete Jukagirenweise: äußerst weiträumig (Doppeloktav + Quart), reich an Großschritten: Quinten, Sexten, Septimen; tonal zentriert, mit Tonika und benachbarter Confinalis inmitten des Tonraums. Der Leiteraufbau ist nicht modal-diatonisch, sondern mit z. T. variabler Füllung (Wechselleittöne: h neben b, fis neben f). Die gebrochenen Dreiklänge, die Schneider (a.a.O. S. 289) besonders hervorhebt, sind nur ein Zug in der äußerst verwickelt aufgebauten Melodie[4]. Hier scheint die schweifende Lebensform selbst ausdrucksvolle Tongestalt angenommen zu haben. Der Versuch, dieses melodische Geschehen in eine Strukturformel zu bannen, ergibt folgendes Bild:

10.

Weiträumige und weitintervallische Elemente treten uns ferner verschiedentlich in den Gesangsweisen der Ob-Ugrier (Wogulen und Ostjaken, nach Norden

[1] Ida Lublinski, *Vom Mutterrecht zum Vaterrecht,* Berlin 1933, S. 58. Der mit Pentatonik wie Heptatonik eng verschwisterten Zahlensymbolik ist hier nur im Vorbeigehen zu gedenken. Eine Studie über Leiterbildung und Symbolzahl beabsichtige ich in nächster Zeit vorzulegen.

[2] R. Bleichsteiner, *Hochasien,* a.a.O., S. 74, 76.

[3] *Musikal. Beziehungen,* a.a.O., S. 302, Nr. 12.

[4] Ich vermute, daß diese und viele andere Spuren „sphärischen" oder „einbettungshaften" Konsonanzempfindens, die sich besonders im Melos der paläasiatischen Althirtenstämme zeigen, auf uralte Verbindung mit der weiblichen Kulturlinie (Altpflanzer oder Vorpflanzer?) zurückgehen.

abgedrängte Stämme der finnisch-ugrischen Sprachfamilie) entgegen[1]. Allerdings neben engeren, vor allem streckenweise engschrittig oder „chromatisch" gefügten. Die Weite ist nur ein Bestandstück neben anderen Stilzügen. Grundsignatur ist hier wohl das Flackernde, Trillernde, „Wabernde". Etwas psychisch Entbundenes, ein Schweifen von anderer, elementarer Art, das mit der Lebensverfassung des arktisch-subarktischen Schamanismus, mit Entrückung, Seelenausfahrt und Séancen zu tun hat. Es zeigt sich fast allerwärts schon in der Tonbildung dieser nördlichen Randstämme; nicht nur bei jenen Ob-Ugriern, sondern z. B. auch bei Orotschen und Samojeden[2].

Schon Gräbner[3] sah, daß der Raumweite im Weltbild der Arktiker etwas Unbestimmtes, „Grenzenloses" anhaftet. Der Eskimo-Himmel z. B. ist fern und nah zugleich. Daher auch der „defensive Charakter" dieser Kultur, die Pathik z. B. der sprachlichen Fügungen. Die melodische Bewegungsform der Arktiker ist ursprünglich durchaus zentriert; bei Wogulen und Ostjaken z. B. ist die „Kernsekunde" oder „Kernterz" oft strukturell bedeutsam. Auch Großintervalle wie Sexten, Septimen, Oktaven haben im Melos der Ob-Ugrier wenig innere Spannung, geringes Gewicht. Der Automatismus des Ganzen entwertet sie ins Zufällige, Spielerische. Intervallgröße, so möchte sich diese Erfahrung aussprechen lassen, wird erst dann zur erlebten Weite, wenn ein „gebautes" oder „sich entfaltendes" Melos sie trägt. Ein bloß ablaufendes oder spielerisch-permutatives hingegen (z. B. auch das „Fanfarenmelos" melanesischer Inlandstämme) bleibt bewußtseinseng, auch wenn es Großintervalle verwendet. So steht es beispielsweise um die folgende Wogulenweise.

Aufführung beim Bärenfest
(Väisänen: Wogul. u. ostjak. Mel., 1937, S. 39 f., Nr. 26.)

Die nicht modale, z. T. variable Füllung beträchtlicher Tonräume, die in einer großen Zahl ob-ugrischer Gesänge die Regel ist, erinnert an die ähnlich

[1] *Wogulische und ostjakische Melodien, phonographisch aufgenommen von Artturi Kannisto und K. F. Karjalainen,* hg. von A. O. Väisänen, Helsinki 1937 (= Mémoires de la société finno-ougrienne LXXIII) Nr. 4 (Oktave), Nr. 25, 26 (kl. Sexte), 57 (gr. u. kl. Sexte, Oktave), 68 (Oktave, gr. Sexte), 132 (gr. u. kl. Sexte, kl. Septime, Oktave), 160 (kl. Sexte), 168 (Oktave, kl. Sexte), 200 (kl. Sexte). Das Wiederemporgreifen von Finalis zu Initium bei treppenmelodischen Melodien wurde in dieser Aufstellung nicht berücksichtigt.

[2] Als Beispiele nenne ich die von mir abgehörten, in anderem Zusammenhange zu veröffentlichenden und besprechenden Phonogramme des Berliner Phon.-Archivs: Rudel: Orotschen 10 und Archiv: Samojeden 2.

[3] *Das Weltbild der Primitiven,* München 1924, S. 98, 102.

gearteten, nur fester gefügten Wechselleittöne der oben angeführten Jukagirenweise. Ein samojedisches Wahrsagelied[1] füllt den engen Rahmen eines Tetrachords (a^1–e^1) völlig chromatisch aus (a^1, as^1, gis^1, g^1, fis^1, e^1); dazu kommen noch stärker verengte Kleinschritte („Vierteltöne"). Der weit gedehnte Komplex nordeurasiatischer nicht modal verfestigter Gesänge erinnert zuletzt auch an das skandinavische Skaldenmelos, dessen Überlebsel uns besonders häufig aus norwegischen Bauernliedweisen entgegenklingen[2]. Allerdings nehmen die Wechselleittöne im nordgermanischen Bereiche unvergleichlich viel stärkere Profilierung an. Skaldenmelos ist also weitaus schärfer geprägt als das fluktuierende Melos der Nordasiaten; dennoch könnte eine gemeinsame alte Grundlage bestehen. Hier ist eine bildnerische Parallele zu erwähnen, die sich der Spatenwissenschaft erst in letzter Zeit aufdrängte. Es ist die Entdeckung urverwandtschaftlicher Beziehungen zwischen spätgermanischem Tier- und Flechtbandstil und skythisch-sarmatischer Tier-Ornamentik. Über diesen Zusammenhang urteilt zusammenfassend Herbert Kühn[3]: „So löst sich das große Rätsel des Ursprungs der germanischen Tier-Ornamentik im frühen Mittelalter: es ist die Steppenkunst Asiens, zuletzt die Kunst der sibirischen Völker um Minussinsk und Krasnojarsk, die die letzte Wurzel bildet. Die Skythen tragen diese Kräfte nach Westen, dann die Sarmaten, die Hunnen und zuletzt die Awaren. Und die Awaren sind es, die gerade das sechste Jahrhundert des germanischen Kunstgewerbes so stark beeinflussen sollten".

Eine ältere hirtentümliche Schicht vertreten augenscheinlich die freirhythmisch-taktfrei, z. T. auch melismatisch geformten Viehlockrufe Skandinaviens[4]. Raumweite und Großintervalle sind auch hier oft bezeichnend. In einzelnen Fällen kommt das seltsame sinkende Schlußportamento hinzu[5], das in Hirtengesängen der Alpenländer sein Gegenstück hat. Daß in allen Rückzugsbezirken alteuropäischer Hirtenmusik Raumweite, freizügige rhythmische Gestaltung und ein kantabler großliniger Zug sich miteinander verbünden, hat W. Wiora[6] in vergleichender Überschau erkundet. Auch der europäische Hirtenstil ist also freirhythmisch, unperiodisch, oft melismatisch. Im Unterschied zum heute vorherrschenden Fünfton-Melos Mittel- und Ostasiens bewegen sich europäische Hirtenweisen älteren Stils allerdings in diatonisch gefügten Leitern, vor allem im Fa-, aber auch im Do- oder Sol-Modus. So etwa Viehlockrufe, Kuhreigen, Alpsegen, Ochsentreiber-Gesänge, Rufe, Juchzer, Jodler, Rindentrompeten-

[1] *Wogul. und ostjak. Mel.*, hg. von A. O. Väisänen, S. 263 f., Nr. 167.

[2] W. Danckert, *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939, S. 38, 150, bes. S. 173 f. u. 193 f. – *Grundriß der Volksliedkunde*, Berlin 1939, S. 17, 81. – *Die ältesten Spuren germanischer Volksmusik*, Zs. f. Volkskunde, Jg. 48, 1939, S. 168–177.

[3] *Die Kunst Alt-Europas*, Stuttgart 1954, S. 197.

[4] Notenbeispiele in meinem Aufsatz, *Die ältesten Spuren germanischer Volksmusik*, Zs. f. Volkskunde, Jg. 48, 1939, S. 142, 143, 146.

[5] Ebda., S. 146.

[6] *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel 1949, S. 31 f.; ders., Art. „Alpenmusik" MGG I, Sp. 359 f.

weisen und ähnliches aus den Alpenländern, Pyrenäen, deutschen und französischen Mittelgebirgen, aus Schweden, Norwegen, Karelien, der Slowakei, Polen, Rumänien, der Ukraine, dem Kaukasus. Ähnlich geartetes Melos ist noch weiter östlich – etwa im Uralgebiet und in Mittelasien – zu erwarten. Deutliche Spuren des Fa-Modus oder der Fa-Betonung (übermäßige Quart) zeigen sich endlich in Fernost, bei manchen mongolischen Gesängen. So in Nr. 8 und Nr. 10 der Phonogramme von Haslund-Christensen[1]:

Die Burjäten kennen sogar den plagalen Si-Modus mit stark betonter „Alphorn"-Quart[2]. Daß die Mongolen zu wiederholten Malen, so etwa im 4. Jahrhundert n. Chr., dann zur Zeit der T'ang-Dynastie (618–907) vielleicht aber auch schon in den Völkerwirren der vorangehenden Jahrhunderte, schließlich zur Zeit Khublai Khans (1215–94) Heptatonik (Sol- und Do-Siebentonleiter) nach China überpflanzten, kann nicht Wunder nehmen. Offenbar war die mongolische Musik des ersten nachchristlichen Jahrtausends mehr diatonisch als pentatonisch.

Die drei genannten Leitern entsprechen den Möglichkeiten von Rindentrompete und ähnlich gearteten Naturhörnern. Die Rindentrompete findet sich bekanntlich in allen Rückzugsgebieten alter Hirtenkultur Europas, im Osten bei Ugrofinnen, Turkstämmen, Mongolen und einem Teil der Nordasiaten (Mangren oder Manjagir, Birsky, Golden). Daß das Instrument sogar Neuseeland und Südamerika erreichte, ist ein weiterer Hinweis auf sein hohes Alter.

Die Vorliebe für das scharfe, erhöhte Fa kann auf bloße Nachahmung des instrumentalen Vorbildes und nachfolgende Gewöhnung kaum zurückgeführt werden. Der musikethnologische Positivismus, der diese Herleitung in zahlreichen Lesarten bot, unterschätzt hier, wie anderswo, die spontanen, schöpferischen Möglichkeiten. Er zieht außerdem nicht in Betracht, daß bestimmte Instrumente geschaffen und tradiert wurden, weil man den von ihnen gebotenen Tonbaustoff, aber auch ihre tonlichen Qualitäten schätzte. In letzterer Hin-

[1] *Reports from the scientific expedition to the North-Western provinces of China under the leadership of Dr. Sven Hedin,* Publication 21, VIII, Ethnography 4: The Music of the Mongols, Part-I, Eastern Mongolia, Stockholm 1943.

[2] M. Schneider, *Die musikal. Beziehungen* . . . a.a.O., S. 301, Nr. 9.

sicht ist z. B. die beträchtliche Länge zahlreicher Rindentrompeten bemerkenswert. Auch darin liegen Weite, Größe, das Mächtige. Es ist gewiß kein Zufall, daß die Tibeter noch ihre Metalltuben mit solch ungewöhnlichen Längen ausstatteten.

Von der Rindentrompete wanderte die Naturtonleiter mit ihrer tiefen Sept und ihrer erhöhten Quart hinüber zu Hirtenschalmei und Sackpfeife. Die *Great War Pipe* der Schotten bewahrt noch heute getreulich diese Leiter[1]. Auf polnischen Dudelsäcken hörte sie gewiß Chopin, wie einige seiner Mazurken[2] bezeugen. Auf Langleiks Skandinaviens wurde die „Lur"-Leiter übertragen, auch fort- und umgebildet[3]. Die vom Instrument, von der Naturtonreihe gebotenen Möglichkeiten werden vielerorten überschritten, überboten. So kamen Sänger Islands, wo der Fa-Modus noch heute als Lieblingston herrscht, zur Aufstellung der polar gearteten Gegentonart: des Si-Modus. Dieser taucht bezeichnenderweise auch in Indonesien verschiedentlich auf, vielleicht auch hier als Gegentonart zum Fa-Modus und anderen fa-betonten Melodien, die J. Kunst[4], soweit sie im Tripeltakt stehen, der fernöstlichen Megalithkultur zuzuweisen gedenkt. Jede Art von Tritonus-Melodik bedeutet ja augenscheinlich *per se* eine Art von „Weite": äußerste Ferne im Umkreis diatonisch begrenzter melodischer Funktionen: im Fa-Modus ist ja die übermäßige Quart gleich D^6 (sechste Oberquint), im Si-Modus die verminderte Quint = S^6 (sechste Unterquint)[5].

Ältere Formen hirtenhafter Weitbewegtheit scheint das Melos der Samojeden (Juraken) und Lappen bewahrt zu haben. Fritz Kern[6] erblickte in diesen beiden Völkern der nordeurasiatischen Peripherie die reinsten Bewahrer und Träger des Althirtentums. Neuere völkerkundliche Arbeiten geben der Rentierzucht kein hohes Alter; in der Form des Nomadismus setzt sie K. Dittmer[7] erst für die letzten Jahrhunderte v. Chr. an. Die Lappen waren zu Beginn unserer Zeitrechnung noch Jäger und Fischer. Unter germanischem Einfluß wurden sie zunächst Rinderzüchter, später übernahmen sie die Rentierzucht von den Samojeden.

Da samojedische Beispiele nur in geringer Zahl zu Gebote stehen, lappische hingegen in ziemlich reichen Auswahlen vorliegen, mag es genügen, auf diese letzteren näherhin einzugehen. Wie kaum anders zu erwarten, bildet lappisches Melos im ganzen gesehen ein Gewebe von Stilschichten und Stil-

---

[1] K. North, *The Northumbrian Small-Pipes,* Proceedings of the Musical Association, founded May 29, 1874, Fifty-sixth Session, December 10, Leeds 1930, S. 27 f.

[2] Op. 6 Nr. 3, Takt 41 ff.; op. 24 Nr. 2, Takt 21 ff.; op. 56 Nr. 2; op. 67 Nr. 1; op. 68 Nr. 2, T. 30 ff.; op. 68 Nr. 3, T. 33 ff.; op. posth. C-dur (Nr. 52).

[3] E. Eggen, Skalastudier, Oslo 1923; W. Danckert, *Die ältesten Spuren germanischer Volksmusik,* a. a. O., S. 167.

[4] *Music in Flores,* Leiden 1942, S. 35–38.

[5] W. Danckert, *Melodische Funktionen,* Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 343 ff.

[6] *Die Anfänge der Weltgeschichte,* Leipzig u. Berlin 1933, S. 55.

[7] *Allgemeine Völkerkunde,* Braunschweig 1954, S. 233.

impulsen unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Abkunft. Am leichtesten kenntlich sind finnische, schwedische, norwegische Einsprengsel, zumeist auch als tönende Aperçus oder melodische „Porträts" bestimmter Personen, die diesen Nationen angehören, kenntlich gemacht. Lappische Gesänge älterer Art sind durchweg tonmalerisch oder tonsymbolisch. Sie zeichnen mit knappen Strichen, umrißscharf, mit wechselndem Tonbaustoff, ein visuelles oder akustisches Vorbild nach. Der vielberufene „Naturalismus" alten Jägertums scheint hierin nachzuklingen.

Überblickt man den von Karl Tirén[1] aufgezeichneten Melodiebestand, so hebt sich zunächst eine an Zahl beträchtliche Gruppe von Gesängen heraus, die Großintervalle verwenden: Quinten (oft gehäuft), vor allem aber Sexten, Septimen, Oktaven, Nonen, Dezimen. Zum Gebrauch von Großschritten gesellt sich oftmals, allerdings nicht durchgängig, ein weiter Ambitus (die Oktave überschreitend). Manche dieser weitintervallischen Gesänge erinnern lebhaft – zum mindesten im Notenbilde – an alpenländische Jodler und Viehlockrufe. E. v. Eickstedt[2] mag recht behalten, wenn er in den Lappen nach Norden abgedrängte Uralpine erblickt; „jedenfalls kann die ältere Auffassung nicht beibehalten werden, daß diese Rentiernomaden mongolische Einwanderer sind". Allerdings mag ihr heutiges Verbreitungsgebiet „mancherlei Anlaß zur Mongolenvermischung geben"[3]. Nach der Singart unterscheiden sich allerdings lappisches Juoiken und alpenländisches Jodeln: gejuoikt wird gewöhnlich nur mit Bruststimme, kaum je mit Falsett. Registerwechsel ist äußerst selten[4]. Das stimmt überein mit manchem, was wir sonst vom Registergebrauch des nördlichen Hirtentums wissen. Das leichte Umschlagen von der Bruststimme ins Falsett, das den alpenländischen Jodler kennzeichnet, das auch in jodlerartigen Gesängen mancher Kaukasier[5] vorkommt, scheint auf eine fremde, nicht hirtentümliche Einwirkung hinzudeuten. Vielleicht handelt es sich um einen pflanzerisch-mutterrechtlich-mittelländischen Einschlag, wie W. Sichardt[6] vermutete. Eine „Zwei-Komponenten-Theorie" möchte wohl die Besonderheiten des alpenländischen Jodelns am einleuchtendsten erklären. Hirtenhaft wäre demnach die Groß-Intervallik (Sexten, Septimen), nicht hirtenhaft könnten Falsett und leichter Registerwechsel sein. Nicht ganz zufällig schwankt der Begriff des Jodelns in musikethnologischen Erörterungen. Mitunter steht der weichgleitende Registerwechsel im Vordergrund, so in v. Hornbostels Charakterisierung salomonischer „Jodler"; andere Beobachter halten sich mehr an gestaltmäßige Züge wie Großschrittigkeit.

---

[1] *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos-Melodien bei den schwedischen Lappen,* Stockholm 1942 (= Nordiska Museet: Acta Lapponica III).

[2] *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit,* Stuttgart 1943.

[3] H. Weinert, *Entstehung der Menschenrassen,* Stuttgart ²1941, S. 306.

[4] K. Tirén, *Die lappische Volksmusik,* S. 40.

[5] S. Nadel, *Georgische Gesänge,* Berlin 1933, S. 9, 30 ff.

[6] *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns,* Berlin 1939, S. 157 ff.

Juoiken ist ein Singen von besonderer, hochaltertümlicher Bewegtheit. Armas Launis[1] nennt das lappische Singen eigentümlich näselnd bei fast gleichmäßiger Akzentuierung aller Hebungen. Der Vortrag ist laut und rauh, klingt beim ersten Anhören wie ein eintönig fortlaufendes Johlen, das keinen Anfang und kein Ende hat. Erst bei näherem Eindringen enthüllt sich der Bau der Melodien. Bezeichnend sind die zahlreichen glissandohaften „Schleudertöne", die dem Vortrag etwas Sprengendes, Ausbruchshaftes geben. Feierliches, inspiriertes und suggestives Juoiken ist tatsächlich nicht selten von Ekstase, Weinen und Ohnmacht begleitet[2]. In alledem liegt etwas Labiles, Unverfestigtes. Man spürt die Nähe jener arktischen Seelenverfassung, die oft nicht eben glücklich „schamanistisch" genannt wird. Erfahrene Forscher wie D. Zelenin und Åke Ohlmarks[3] sprechen es aus, daß die arktische Natur und Umwelt nervöse Sensibilität, Psychosen und andere, parapsychologisch zu beurteilende Erscheinungen entschieden begünstigen. Das arktische Fluktuieren, der „Tremolo-Stil", zeigt sich am stärksten in den Zaubergesängen der Lappen. Andere Nordeurasiaten sind im übrigen tiefer in dieser Sphäre verwurzelt. Lappisches Melos ist nur z. T. labil, anderenteils aber prägnant, gestalterisch.

Großintervalle oder weite Sprünge sind in der Hauptsache solchen Juoikos-Gesängen eigen, die sich mit folgenden Themen befassen: Allmachtsvater (Hochgott), Sonne, hochragender Berg, Gebirge mit steilen Graten und Zacken, Zaubertrommel-Klippen, reißender Fluß, fahrendes Schiff, hoch auffliegende Vögel (Schwan, Möve, Wildgans, Kuckuck), mächtige Wildtiere wie Bär und Wolf, schließlich die Hirtentiere: Kuh, Stier; vor allem aber natürlich Rentiere: einzeln und als Herde, auch singend gedacht, mit ihren besonderen Farben. Weitintervallisch sind überhaupt alle Hirtengesänge der Lappen, so auch die fast textlosen „Jodler".

Im Thema des Allmachtvaters (*Radien Atje,* Nr. 298) malen vor allen Septsprünge das große, erhabene, mächtige Wesen. Die Zaubertrommel-Opferklippe (Nr. 166) wird aufgerufen mit machtvoll ausgreifendem Dezimensprung. Grate und Spitzen des Sarekgebirges (Nr. 359) versinnlichen Septimen- und Oktavsprünge; und so fort. Auch imposante Persönlichkeiten, Männer oder Frauen, können solche weitbewegten Devisen oder „Leitmotive" zugewiesen bekommen. Den mächtigen Schritt des Bären erkennt man sogleich (Nr. 56: anspringende Schleudertöne in Sext- oder Quintgröße; Nr. 230: absteigende kleine Sexte; Nr. 294: unaufhörlich aufzuckende Quintschläge; Nr. 313: absteigende Quinten, Sforzato-Betonungen). Kühe und Stiere werden regelmäßig mit Sexten, auch Septimen gemalt. (Nr. 245, 246). Wir hören, daß besonders die „großen Augen und Zungen" der Rinder gemeint sind[4].

---

[1] *Lappische Juoigos-Melodien,* Helsingfors 1908, S. XIII.
[2] Tirén, Lapp. Volksmusik, a. a. O., S. 22.
[3] *Studien zum Problem des Schamanismus,* Lund und Kopenhagen 1939, S. 19 ff.
[4] Tirén, Lapp. Volksmusik, a. a. O., S. 44.

Daß so viele Tiere, insonderheit die Herdentiere und die ganze Sphäre des Hirtenlebens, die damit zusammenhängt, durch Großintervalle symbolisiert werden, ist tief bezeichnend. Als Beispiele seien folgende Melodien aus Tiréns Sammlung genannt: Nr. 2 Hirtenlied, mit Oktav- und Quintsprüngen; Nr. 6 An die Rentiere, mit gr. Non und Oktav; Nr. 11 Hirtenlied, um Raubtiere fernzuhalten, mit aufsteigender Quint, absteigender Oktav; Nr. 12 Locklied, um die Rentiere in das Gehege zu locken, mit absteigender Schlußsept; Nr. 17 Rentierlied, nachdem der Besitzer gestorben ist, mit absteigender gr. Sext; Nr. 20 Die Farben des Rentieres, mit aufsteigender gr. Sext und Oktav; Nr. 26 Hirtenlied, mit absteigender kl. Sext; Nr. 27 Hirtenlied, mit absteigender gr. Sext; Nr. 28 Hirtenlied, mit auf- und absteigender kl. Sext; Nr. 30 Hirtenlied, an die Alpen, mit zahlreichen Quinten und absteigender kl. Sext; Nr. 46 Hirtenlied, mit aufsteigenden Quinten und kl. Sexten; Nr. 47 An die Rentierochsen, überwiegend kleine Sexten, auf- und absteigend; Nr. 48 An die Brunstrentiere, mit aufzuckenden Quinten und gr. Sext; Nr. 49 An die Rentierkälber, mit aufsteigender gr. Sext; Nr. 50 An den Wolf, mit absteigender kl. Septime; Nr. 53 An die Rentierkälber, jodlerartig, aber mit kleineren Intervallen, vor allem Quarten; Nr. 55 Hirtenlied, mit aufsteigender kl. Septime; Nr. 151 An ein Zugrentier, mit Quint als Leitintervall, offenbar zügelnd; Nr. 172 An die vorbeiziehende Rentierherde, mit zahlreichen absteigenden kl. Sexten im Durdreiklang; Nr. 317 Lied der Rentiere, mit aufsteigender Quint und gr. Sext; ähnlich Nr. 318; Nr. 319 Rentierreigen, mit aufsteigender kl. Sext; ähnlich Nr. 320; Nr. 348 An die Rentiere, mit aufsteigender gr. Sext und kl. Sept, jodlerähnlich; Nr. 349 An die Rentierkälber, mit aufsteigender Quint, kl. Sept und gr. Sext, jodlerähnlich; Nr. 361 An die Rentiere, mit auf- und absteigenden Oktaven. Dagegen Nr. 364 An die Rentiere, beim Eintreiben verlorener Rentiere ins Zelt, mehr rezitativisch, kleinschrittig; Nr. 399 Rentierfuhre, mit aufsteigender kl. Sext; Nr. 465 An die Rentierherde der Haldeh (der ortsgebundenen Schutzgöttin der Rentiere), mit absteigender kl. Sept; Nr. 466 Rentierlied, mit absteigender gr. Sext.

Andere, kleinere Wildtiere wie z. B. Biber (Nr. 18), Luchs (Nr. 24), Hase (Nr. 87, 139, 232), Hündchen (Nr. 95), Hirtenhund (Nr. 96, 97, 183), Polarfuchs (Nr. 113, Nr. 315, jedoch mit kl. Sexte und gebrochenem Dreiklang), Elen (Nr. 114), Lemming (Nr. 115, 233), Alpenschneehuhn (Nr. 119), Schwarzspecht (Nr. 120), kleine Singvögel (Nr. 121, 238), Tauchente (Nr. 133), Eichhörnchen (Nr. 140), Auerhahn (Nr. 142), Krähe (Nr. 147), Uhu (Nr. 309), Lachs (Nr. 148), Wiesel (Nr. 180) erhalten keine Großintervalle, sondern nur kleinere Tonschritte. Auch die Pferde (Nr. 240) werden, als durchaus domestizierte Geschöpfe, im gezügelten Trab, mit Tonwiederholungen überwiegend kleinschrittig gezeichnet.

Nur in manchen Vögeln erblicken die Lappen augenscheinlich die Inkarnation des Großen, Mächtigen, so gewiß im Schwan (Nr. 316, mit vielen kleinen Sexten,

im Durdreiklang). Bei anderen, wie Wildgans (Nr. 141), Möwe (Nr. 235, mit vielen aufsteigenden Quintvorschlägen und „auffliegender" großer Non am Ende) scheint die Weite des Flugs, des tragenden Elements, mitbestimmend für die Tonschrittwahl zu sein. Das Moorhuhn (Nr. 449) hingegen erhält kein visuelles, sondern ein bloß akustisches Abbild: die naturalistische Nachbildung seines eigenen Vogelrufs.

In den großen Wildtieren, aber auch im halbgezähmten Ren und selbst noch im Herdenrind, erfühlt man das urtümlich Machtvolle, Mächtige, keineswegs bloß das Gehütete, Unterworfene, Gezähmte. Kenner urtümlichen Hirtentums (z. B. auch des ostafrikanischen) versichern uns, daß die symbiotische (etwa freundschaftliche, hegende, verehrungsvolle) Stellung des Menschen zum Tier als die ursprüngliche, althirtenhafte angesehen werden müsse: nicht die herrschaftlich-herrenmäßige, überlegene, ausbeuterische[1]. Letzte Überbleibsel einstigen Rinderkults hat man schon verschiedentlich im *Loba loba* des alpenländischen Viehlockrufs, im Lobetanz usw. vermutet[2]. Am auffälligsten ist wohl die Übernahme alter Hirtenworte in den Alpsegen *Lobet, o lobet* u. ä. Die vorchristlichen Jahrtausende, besonders aber vom vierten bis ins zweite, zeigen bekanntlich eine fast unabsehbare Fülle von Stierkulten mit Schwerpunkten im Mittelmeergebiet, in Vorderasien, der Induskultur. Im Rinderhirtentum darf man wohl die mächtigste, eindrucksvollste Manifestation des älteren, vielfach in die Hochkulturen hineinwirkenden Kultes der Zuchttiere erblicken. Daß juoikende Lappen heute noch Rind und Ren und Hirtenhaftes jeglicher Art mit den Tonsymbolen der Weite, des Mächtigen, Großen umkleiden, ist aufschlußreich genug. Wir dürfen alledem entnehmen, daß die Weite des althirtenhaften Weltbildes, die sich musikalisch als Intervallweite, Tonraumweite und zeitliche Gestaltungsweite, in besonderen Lagen und Schichten auch als nichtmodale Tonstoff-Weite kundgab, ursprünglich als „Ergriffenheit" in Frobenius' Sinne fühlbar und hörbar ward. Erst auf sehr viel späterer Stufe entstand bloße Anwendung, Nutzung: aus dem Weitraum, der den schauenden Althirten noch als ein Übermächtiges, Numinoses ergriff, wurde der ergriffene, bewältigte, aufgeteilte, unterworfene Raum.

---

[1] F. Hahn, *Die Hirtenvölker in Asien und in Afrika,* Geographische Zs. LXX, Leipzig 1913, S. 311. – A. E. Jensen, *Bemerkungen zur kulturmorphologischen Betrachtungsweise,* Studium Generale VII, 1954, S. 144–147; ders., *Mythos und Kult bei Naturvölkern,* Wiesbaden 1951, S. 165, 194, 223.

[2] W. Sichardt, *Der alpenländische Jodler,* S. 81, 86. – M. Bukofzer, *Zur Erklärung des „Lobetanz" durch die schweizerische Volksmusik,* Schweiz. Archiv f. Volkskunde XXXVI, 1937, S. 49 f. – W. Wiora, *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern,* Basel 1949.

Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756)

von

WOLFGANG IRTENKAUF

Guido Maria Dreves hat in Band 1, später vor allem in den Bänden 20 und 21 der „Analecta hymnica" (AH) die wichtigsten „Lieder und Motetten" des Mittelalters gesammelt. Im Vorwort zu jenen Bänden bespricht er eine Reihe von wichtigen Codices, meint aber andererseits: „Andere Handschriften, welche wenige Lieder enthalten, hier im einzelnen anzuführen und zu beschreiben, würde zu weit führen und ohne Nutzen sein"[1]. Dreves benutzt den Begriff Handschrift, legt sich also auf keinen bestimmten Buchtyp fest. Eine der wichtigsten Quellen für Cantionen, das um 1360 entstandene „Moosburger Graduale" nennt sich im Schlußeintrag (fol. 231 v) selbst „Iste liber"[2], andere Handschriften wie Stuttgart HB I 95[3], St. Gallen 383[4], München Clm 5539[5] – um einige Beispiele aus einem eng umgrenzten Raum anzuführen – nennen überhaupt keine Bezeichnung; die Cantionen finden sich mit anderen Gattungen vermischt[6]. Das eigentliche Cantionale ist, soweit man nach den bisherigen Ermittlungen schließen darf, eine Sammelhandschrift, „mit Canzional werden heute noch in Böhmen und Mähren unterschiedslos liturgische und außerliturgische Gesangbücher für Messe, Stundengebet und sonstige Kirchenliedsammlungen . . . benannt"[7].

---

[1] AH 20, S. 30.

[2] H. Spanke, *Das Mosburger Graduale,* Zs. f. rom. Philologie 50, 1930, S. 582 bis 595, bes. S. 583 (wird nachfolgend als Spanke 1 abgekürzt).

[3] H. Spanke, *Die Stuttgarter Handschrift H.B. I Ascet. 95,* Zs. f. dtsches Altertum 68, N. F. 56, 1931, S. 79–88.

[4] P. Wagner veröffentlichte in der Revue d'histoire et de critique musicales II, 1902, S. 289 ff., eine eingehende Beschreibung dieser Handschrift, die ich leider nicht einsehen konnte.

[5] H. Spanke, *Eine mittelalterliche Musikhandschrift,* Zs. f. dtsches. Altertum 69, 1932, S. 49–70.

[6] E. Jammers im Artikel *Cantio* (MGG II, 1952, Sp. 778–781): „Zumeist finden sich die Cantiones mit den Tropen vergesellschaftet."

[7] B. Stäblein, *Die mittelalterlichen liturgischen Weisen im Gesangbuch der Böhmischen Brüder von 1531* (MF V, 1952, S. 144).

Die Handschrift der Grazer Universitätsbibliothek 756 war bislang bevorzugter Gegenstand der Liturgieforschung[1], da sie im Hauptteil die liturgische Ordnung der Seckauer Kirche bietet *(quomodo legendum vel cantandum sit per circulum anni)*. Die häufigen Quellenbelege der AH[2] stammen jedoch aus dem kleinsten Teil dieser 1345 geschriebenen Handschrift, einem musikalischen Anhang, der sich fol. 179 r als *Incipit Cancionariu(m)* ankündigt, um auf fol. 229 v zu enden. Im Zuge einer mit den „Grazer" Choralhandschriften verknüpften Arbeit schien es uns bei der Durcharbeitung des Bestandes geboten, diesen Teil – nach dem Vorbild der Arbeiten Spankes – ganz zu edieren. Auch hier verfolgen die Angaben nur den Zweck, „ein schnelles Auffinden der Stücke in der Literatur zu erleichtern"[3].

A) Inhalt des Cantionarteiles der Handschrift Graz 756

INCIPIT CANCIONARIU(M)

1. (179 r) TROP(US) IN GALLICA(N)T(U) *Flos de spina procreatur,* 6404, AH 49, 67. (Die Melodie ist die gleiche für alle vier Strophen.)
2. (179 r) TROPUS AD PUBLICAM (MISSAM) *Hodie cantandus,* 7904, AH 49, S. 7. (Dieser Tropus gehört zu den weitverbreitetsten.)
3. (179 v) T(RO)P(US) DE S. STE(PHANO) *Domine Jesu Christe,* 4815. Die Wiederholung des Introitus ist durch *Etenim sederunt* gegeben. Der Tropus kommt (trotz Fehlen in AH) häufig vor, auf eine textliche Wiedergabe wird daher hier verzichtet.
4. (180 r) TROP(US) DE S. JOHA(NNE) EWA(NGELISTA) *Quoniam d(omi)n(us) Jesus,* 16923, AH 49, S. 19.
   Abweichungen von der AH-Lesart: Statt Abschnitt *Spiritu sapientie* ist *Stolam glorie* vorgeschrieben.
   (Quo inspirante) evangelizabat; darauf *Bonum est.*
   Keine erste Repetitio, sondern *Gloria Patri.*
   (Quam trinitatis . . .) profundissime intellexit et excellenter pronuntiavit.
5. (180 v) TROP(US) DE INNOCE(NTIBUS) *Hodie pro domino perempta sunt infantum milia quos occidit herodis sevicia de quibus olim propheta predixerat* EX ORE IN(FANTIUM).
6. (180 v) IN DIE PASCHE T(RO)P(US) *Populus acquisicionis annuntiate virtutes eius qui nos de tenebris vocavit in admirabile lumen suum et ovantes psallite* RESURREXI.

---

[1] Auf eine Beschreibung kann hier verzichtet werden, da in dem 2. Band des Grazer Handschriftenkatalogs von A. Kern (derzeit im Druck) die Handschrift ausführlich gewürdigt wird. Mustergültige Erforschung fand sie durch B. Roth, OSB, *Die Seckauer und Vorauer Osterliturgie im Mittelalter* (Seckauer Geschichtliche Studien IV, 1935, S. 13–18). In den beiden genannten Werken sind auch weitere (vollständige) Literaturangaben zu finden.

[2] In Band 20 fünfmal, in Band 21 zweimal, wovon 3 bzw. 2 Texte nur einmal, eben in dieser Handschrift, vorkommen. (Ein Vergleich: für das Moosburger Graduale heißen die Proportionen 32 : 6 bzw. als Unica in den beiden genannten Bänden 25 : 6. Graz läge etwa zahlenmäßig mit Engelberg 314 und München Clm. 5539 parallel.) Im Propriumstropenband 49 der AH steht Graz 756 siebenmal, interessanterweise für die betreffenden Texte immer als älteste Quelle des deutschen Sprachraums; viermal wird die Handschrift als ausschließlicher Fundort genannt.

[3] Spanke, *Die Stuttgarter Handschrift . . .*, S. 80.

7. (180 v) TROPUS IN DIE PENTECOSTEN *Doctorum p(er)fectissimis,* 36790, AH 49, 134. („Mit Melodie, welche für alle vier Strophen die gleiche ist.") Außer Graz kein Fundort.

8. (181 r) IN DEDICATIONE T(RO)P(US) *Ecce dies triumphalis,* 5115, vgl. AH 49, 153, Anhang.

9. (181 r) KYRIE ELEYSO(N) IN FESTIVITATIBUS *Kyrie Mangne*[1] *deus,* 10933, AH 47, 99 (Graz älteste Quelle).

10. (181 r) *Kyrie fons bonitatis,* 6429, AH 47, 5. Nur Strophe 1a, 2a und 3c vorhanden.

11. (181 v) AD NOVU(M) SACERDOTEM KYRIE (E)L(EYSON) *Kyrie sacerdos summe,* 40566, AH 47, 101 (Graz älteste Quelle). Melodie nach *Kyrie fons bonitatis.*

12. (182 r) ITEM ALIUD KYRI(E) *Rex omnium,* 32937, AH 47, 8. Nur Strophe 1a, 2a und 3a vorhanden. Weitverbreiteter Tropus (für die Marienfeste, aber auch für Weihnachten). Die Melodie folgt *Cunctipotens genitor* (Kyrie IV). Interessante Abwandlungen dieses Tropus siehe AH 47, 148, sowie die Anmerkung im gleichen Band, S. 40.

13. (182 r) *Gloria in excelsis.* Einzige Einschübe nach *Glorificamus te: (h)ymnum dicimus tibi* und *Domine fili unigenite Jesu Christe: altissime* (Melodie nach Gloria II ad lib. in einer leicht veränderten Fassung?).

14. (182 v) PULCHERRIMUM KYRIE (E)L(EYSON) *Cum iubilo iubilemus,* 3649, AH 47, 100.

15. (183 r) *Gloria in excelsis,* 19312. Einschübe: Nach *Domine filii . . .: Sp(iritu)s et alme orphanorum paraclite;* nach *Domine deus agnus . . .: primogenitus;* nach *miserere nobis: Marie virginis matris;* nach *Suscipe . . .: Ad Marie gloriam;* nach *Quoniam tu solus sanctus: Mariam sanctificans;* nach *Tu solus dominus: Mariam gubernans;* nach *Tu solus altissimus: Mariam coronans*[2] (Melodie: Gloria IX).

16. (183 v) *Laudem deo dicam,* 10281, AH 49, 383 (weitverbreitete Weihnachtslektion).

17. (184 v) IN P(RI)MO MANE SUP(ER) V(ERSU) GR(ADUALIS) *A d(o-mi)no deo patre altissimo cum filio consilium ineunte | quando corruit homo deceptus fraude malingni*[3] *| Insidiatoris factum est et est mire benignitatis | Utriusque spiritus coniuncta graciabile in oculis.*

18. (185 r) TROP(US) IN DIE B(EA)TI STEPHANI P(RO)THO(MARTYRIS) *De Stephani roseo,* 4258, AH 21, S. 195 (die AH-Fassung weicht oft erheblich vom originalen Wortlaut ab. Eine gesonderte Betrachtung dieses Gradual-Tropus siehe S. 135). Graz einzige Quelle.

19. (185 v) SUP(ER) V(ERSU) G(RA)D(UALIS) IN EPIPHAN(IA) *Surge in fide,* 41142, AH 49, 426. Graz einziger Fundort.

20. (185 v) IN DIE N(A)TI(VITATI)S D(OMI)NI SUP(ER) MAGNIFI(CAT) *Pater ingenitus a quo,* 14664, AH 20, 55 (ohne Graz anzugeben)[4]. Textvergleich zu AH: 1, 3 *miserans hominem (excludit h.)*
3, 6 *qui deus (quod deus)*

---

[1] Diese Eigenheit, *mangne* statt *magne* zu schreiben, läßt sich durch die ganze Handschrift hindurch in ähnlichen Fällen beobachten *(dingne, malingna* usw.*).*

[2] Der Text findet sich auch im *Graduale Sarisburiense* (daraus wieder bei J. Handschin, *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter,* ZfMw 10, 1927–28, S. 543–544).

[3] Richtiger wäre *mali(n)gna.*

[4] Schon Spanke 1 bedauert, daß die andern Quellen dieses Conductus nicht von den AH herangezogen wurden.

Es folgt noch eine Strophe:

O quam mirabilis ista fit unio
o quam mirifica partus condicio
sic virgo fruitur matris officio
ut nulla fuerat pudoris lesio.

21. (186 r) AD IDEM *Stella nova radiat,* 33692, AH 20, 173 (Chor-Refrain angezeigt durch *Chor*). Melodie (aus dem Moosburger Graduale) AH 20, S. 254.

22. (187 r) *Magnum nomen domini emanuel quod annunciatum est per Gabriel hodie apparuit in israhel per Mariam virginem magnus rex.* NUNC DIMITTIS (11024).
Sunt inpleta que predixit Gabriel que prefigurata sunt in israhel. Eya eya virgo deum genuit ut divina voluit clemencia.
Nove lucis hodie, AH 20, 58. In Wirklichkeit gibt AH 20, 287 (Text aus dem Moosburger Graduale) den Text insofern richtiger wieder, als der Refrain *Apparuit, apparuit, quem pia virgo genuit* dort verzeichnet ist, während er in Nr. 58 fehlt, obwohl in der Handschrift die einzelnen Strophen damit abschließen. (Die teilweise vorhandene Textgleichheit der beiden Quellen – sie stehen jeweils als einzige – scheint Dreves übersehen zu haben.)
Unmittelbar darauf folgt *Resonet in laudibus cum iocundis plausibus syon cum fidelibus apparuit quem genuit Maria.* REPE(TITIO) *Eya laus e(st) canenda de re miranda.* QUIA VIDERUNT. MAGNUM NOMEN. SUNT INPLETA (17350).
Jam de gemma, AH 20, 58, 2. Strophe. APPARUIT QUEM. *Qui creavit omnia omni cum potencia nascitur ex femina apparuit quem gen(uit) Mar(ia).* EYA. QUOD PARASTI. MAGNUM. SINT INPLETA.
Aulam rex egreditur, AH 20, 58, 3. Strophe. APPARUIT. *Qui regnat in ethere venit ovem querere nullam volens perdere.* APP(ARUIT). EYA. LUMEN AD. MAGNUM NO(MEN). SUNT I(NPLETA). NOVE LUCIS.
Jacet in presepio nostra rep(ar)acio potens in imperio. APPARUIT. EYA. GLORIA PA(TRI). MANGNUM. SUNT INPL(ETA). JAM DE GE(MMA). *Natus est de virgine deus sine semine nos lavans a crimine.* APP(AR)UIT. EYA. SICUT ERAT. MANGNUM. SUNT INP(LETA). AULAM. *Visita exilium redemptor humilium rosa parit liliu(m).* APPARUIT. EYA. MAGNUM. SUNT INPL(ETA). NOVE LUCIS. *Mundus lauda dominum salvatorem criminum nam salvator omn(ium).* APP(AR)UIT. EYA. MANGNUM. SUNT INPL(ETA). NAM DE (GEMMA). *Ergo iam pro debito p(ro) solempni gaudio fit gratulacio.* AMEN. EYA. MANGNUM. SUNT INPLETA. AULAM REX.

23. (188 r) SABBATO SA(N)CTO SUP(ER) AL(LELUIA) CON(FITEMINI) *Jam domnus optatas,* P. WAGNER, *Einführung* . . . III, 505.

24. (188 v) ALL(ELUI)A IN FINE CUM REX GL(ORIE) ALLE-. *Triumphat dei filius* (e) *De hoste sup(er)bissimo* (e) *Resurgens a morte* (e) *Delens eam primam* (e) *Latronem sero flebilem* (e) *Coniunctum beatissimis* (e) *Remisit ad regna* (e) *Quo iturus erat* (e) *Petrum cum reliquis visitat* (e) *Atque omnes sedulo confovet semper* (e) -(L)UIA.

25. (188 v) SUP(ER) CO(MMUNIONE) PASCH(ALIS) *Expurgate vetus fermentum ut sitis nova conspersio sicut estis azimi.* PASCHA NOS(TRUM). *Adducite vitulum saginatum et occidite et epulemur et manducemur.* ITAQ(UE). *Comedite amici mei et bibite et inebriamini carissimi.* A(LL)E(L)UIA.

26. (188v) B(E)N(E)DICAM(US) PASCHALE *Exultemus et letemur,* 5756, AH 21, 82 (Graz als einziger Fundort). Abschluß mit *DEO dicamus. V: Tu qui es vita vera. V: Nos a delictis salva. Ut tibi dulcisonas concinamus.* GRACIAS.

27. (189r) *Surrexit Christus hodie humano pro solamine.* A(LL)E(L)UIA. *Mulieres ad tumulum donaverunt aromatum (AE). Album cernentes angelum annunciantem gaudium (AEUIA). O mulieres tremule in galileam pergite (AEUIA). Discipulis hoc dicite quod surrexit rex glorie (AE). In hoc pascali gaudio benedicamus domino (AE)* (19935).

28. (189v) SUP(ER) A(NTIPHONA) HEST(ER) D(AVID) *Rosa florens in iericho fecunda vite lylio cum suo primogenito maria iesu filio. Dulci amplexu thalamo stellato pausat solio. Omnes gentes manibus plaudite (h)ymnu(m) novum deo canite salutis nostre nuntio ut sit ipsa regis filia sic . . .*[1] *ad celestia.*

29. (189v) SUPER AN(TIPHONA) SPECIOSA *Marie virginis fecundant,* 11167, AH 20, 67.

30. (190r) SUPER REGINA CELI AN(TIPHONA) V(ERSUS) *Virgo mater resurgentis vetustatem nostre mentis clementer evacua. Tu fermenti corrumpentis mundi cordis et serpentis mixturam attenua. Veri lumen orientis fac nos pasce p(er)mane(n)tis optinere gaudia* (21829).

31. (190v) SUPER SALVE REGI(NA) *Virgo parens Christi paritura deum genuisti.* O CLEMENS. *Fulgida stella maris nos protege nos tuearis.* O PIA. *Dum paris et gaudes celi cantant agmina laudes.* O DULCIS (21842, vgl. auch LIBER USUALIS S. 1862).

32. (190v) D(E) B(EA)TA VIRGINE. *Alleluia. O Maria virga germinans in Nazareth salutem in syon et gloriam in Ierusalem in te respiciunt oculi totius israhel.*

33. (190v) SEQUE(NTIA) *Matri consolacionis,* 11374, AH 54, 238. („Wohl ein süddeutsches Produkt, das weiter keine Verbreitung fand." AH führen nur noch Handschriften des 16. Jahrhunderts an.)

34. (191v) VERSUS SUP(ER) ALLELUIA VOX EXULTACIO(NI)S *Rector summe creans,* 40432, AH 49, 454.

35. (192r) SUP(ER) VERSU GRADUALIS AUDI FILIA *Audi recta,* 35397, AH 49, 464 (nur noch die Hohenfurther Handschrift von 1410).

36. (192r) D(E) BEATA VIRGINE MARI(A) *Alleluia. O Maria rubens rosa,* 13217. 1. und 2. Vers bei E. Jammers *Der mittelalterliche Choral,* 1954, S. 42, Anm. 55. Darauf *tu cella Christi lucida tu vitis copiosa exaudi nos miseros et ora p(ro) nobis pia et perdue nos ad filium tuum virgo Maria.*

37. (192v) SEQUENCIA DE B(EA)TA VIR(GINE) *Orbis totus gratuletur,* 14248, AH 54, 236. (Viele Fundstellen dieser aus Süddeutschland stammenden Sequenz.)

38. (193r) ITE(M) VALDE A(LL)E(L)UIA D(E) B(EA)TA V(IR)GI(N)E *Alleluia Virga yesse floruit* (weitverbreitetes Alleluja).

39. (193r) IT(EM) ALIUD I(N) ASSU(M)PC(I)O(N)E *Alleluia. Assumpta est Maria* (ebenfalls weitverbreitetes Alleluja).

40. (193v) *Mater summi d(omi)ni,* 11362; AH 20, 255 (nur aus dem Moosburger Graduale. „Das Wort Mater, mit dem die Strophen beginnen, wird durchdekliniert, die Namen der Casus sind in der Hs. vor jede Strophe geschrieben").

---

[1] Dieses Wort ist nur sehr schwer lesbar, wie überhaupt das ganze Blatt der Handschrift (189v) in seiner unteren Hälfte einige Schwierigkeiten im Lesen bereitet. Wahrscheinlich steht hier der Anfang eines Wortes mit *voca (vocat?).*

Textvergleich: 1, 2 *sine tactu termini (fratres consolamini)*
1, 4 *generosa (gloriosa)*
1, 7 *Maria (regina)*
1, 11 *congaudet (laetare)*
2, 8 *reportavit (deportavit)*

Die Strophen 3–5 lauten in der Grazer Handschrift:
Matri summe gloria detur cum leticia nunc mater est et filia habens florem pudoris hostes volnerat agnos congragat in aulam rede(m)ptoris nostri gubernatoris. Pulchra. Matrem Christi credim(us) hanc esse cognoscimus quam in divinis legimus iudeis non videtur. Non videtur nam perfidia et invidia in cordibus habetur ab his nec removetur. Pulchra facie.
Matre Christi teritur hostis et destruitur decipitur et vincitur nos autem liberamur. Ergo lectio cum tripudio legatur deprecamur omnes congratulamur. Pulchra.

41. (194 r) IN ASSU(M)PC(I)O(N)E B(EA)TE VIR(GINIS). SEQUE(N)CIA S(AN)C(T)I EWANGELII SECUNDU(M) LUCAM *In illo tempore. Intravit Jesus* (Evangelium an Mariä Himmelfahrt, Luk. 10, 38–42).

42. (194 v) SEQ(UI)T(UR) C(ON)DUCTUS *Virgo parit filium,* 21847, AH 20, 244 (Graz einziger Fundort).

43. (195 v) SUPER OFFER(TORIO) REC(OR)D(A)R(E) *Ave Maria nos pia,* 3559, AH 49, 640 (Graz einziger Fundort).

44. (195 v) *O quam dulciter,* 39548, AH 47, 293 (Sanctus-Tropus).

45. (196 r) ALII VERS(U)S *Genitor summi filii quem concepit sancta virgo Maria. Summi patris unigenit(us) quem produxit mundo virgo Maria. Spiritus sanctus sub cuius umbra Christum genuisti excellentissima virgo Maria.* DOMINUS (7209, Sanctus-Tropus).

46. (196 r) *Salve pater,* 40702, AH 47, 294 (aus dem Moosburger Graduale. Unklar bleibt die Feststellung: „Der 1. Strophe geht 'Sanctus' voraus und so bildet den Abschluß der 3. 'Dominus Deus Sabaoth'; wohl irrig").

Textvergleich: 1, 1 *summe* fehlt
Die 2. Strophe lautet *Ave iesu bone tibi voces devotissime concinamus dicentes*
3, 3 *confitemur (adoramus).*

47. (196 v) ANDER *Sanctus. Rector celi,* 17065, AH 47, 292.

48. (196 v) DAZ SINT SCHOEN *S(an)ct(u)s. Flos candens,* 37412, AH 47, 330 (München Cgm 716 bezeichnet den Tropus als *Antiphona*).

49. (197 r) SUP(ER) AGN(US) *Agnus dei. Maria videns angelum,* AH 47, 464. („Jede Strophe ist eingeschoben zwischen Agnus dei etc. und miserere nobis [dona nobis p.]. Gleiche Melodie für alle Strophen.")

50. (197 v) ANDER *Agnus dei. Fons indeficiens,* 26732, AH 47, 441 („Melodie für alle drei Strophen die gleiche").

51. (197 v) *Agnus dei. Laus angelorum,* 35586, AH 47, 467 (Graz einziger Fundort. „Die gleiche Melodie für alle drei. Die Einfassung jeder der drei Invokationen durch 'Agnus dei' etc. und 'miserere nobis' ist natürlich sinnstörend." Stillschweigende Verbesserung von 2, 1 *Aux = Salus*).

52. (197 v) ALII V(ERSUS) DE B(EA)TA V(IRGINE) *Agnus dei. Ave Maria fide plena sponsa,* 35586, AH 47, 465 (Graz älteste Quelle).

53. (198 r) ITE(M) ALII V(ERSUS) UBER DAS AGN(US) DEI *Agnus dei. Danielis prophetia,* 4192, AH 47, 459.

54. (198 r) *Agnus dei. Crimina tollis,* 3979, AH 47, 453 (Graz älteste Quelle).

55. (198 v) V(ERSUS) SUP(ER) AN(TIPHONA) SALVE REGINA GAR SCHO(N)E *Salve celi dingna mitis et beningna que est Christi flosculus amenitatis et rivulus salve mater pia et dulcis* O MARIA. ET STELLA. *Ave dei cella nobis mundi mella da semp(er) despicere semium*[1] *hostem et vincere ave mater pia et clemens* O MARIA. TQ. *Vale pulchrum lylium placa tuum filium ne nos lavat a crimine pro tuo precamine vale mater pia et felix* O MARIA virg(o) (17853).

56. (198 v) SUPER V(ERSUS) TAMQ(UAM) *Missus ab arce veniebat magnam*[2] *leticiam nunciabat est Christus ve(n)turus alvo matris procreatus.* V: TAMQ(UAM). *Gloria pie trinitati honor et virtus sit deitati potestas et regnum unitati summa victoria patri et Gloria.*

57. (199 r) SUPER FABRICE V(ERSUS) *Facture plasmator et conditor. FA. Cunctorum et angelorum sator. FA. Qui celos cum patre confirmarat. FA. Cum sanctoq(ue) spiritu crearat. FA. Quiq(ue) tunc hominem patrie factum ymagini similem. FA. Coniungens sibimet retulit hostis quem ceperat callidus.* FABRICE MUNDI.

58. (199 r) SUPER R(ESPONSORIO) VERBU(M) *Quem ethera et terra,* 16260, AH 34, 1. (Einzige dort genannte Quelle: St. Gallen 381 aus dem 11. Jahrhundert. Melodie *Et veritate.*)[3] Vgl. auch J. Werner *Hymnologische Beiträge,* Romanische Forschungen 4, 1891, S. 494 ff., dort als Weihnachts-Sequenz aus einer Rheinauer Handschrift.

59. (199 r) SUPER R(ESPONSORIO) TRIBUS MIRA(CULIS) *Latus sine semine de virgine. Solus sine crimine ab homine. Fons in medio flumine. A servo deus hodie bap* (41801: *Natus sine semine*).

60. (199 v) DE CONFESSORE. *Alleluia. Ecce sacerdos magnus* (weitverbreitetes Alleluja).

61. (200 r) SEQUENCIA *Salve pater Augustine,* 18103, AH 55, 78. (Unter den Grazer Handschriften sind angeführt: 285 und 479. „Die kurze, gewandt geschriebene Sequenz ist offenbar von einem Augustiner-Chorherrn aus Seckau oder St. Florian im 14. Jahrhundert zunächst für diese Klöster verfaßt und scheinbar nur nach Mondsee gedrungen.")

62. (200 r) AD IDEM SEQ(UE)N(CIA) *Gloriosa fulget dies exultet ecclesia,* 7316, AH 54, 89. (Zahlreiche Fundstellen. Der Name Augustinus findet sich in Graz 469 und 756, sowie St. Florian III 209, „die Quellen weisen nach Süddeutschland, speziell ins Gebiet der alten Salzburger Diözese".)

63. (201 r) AD IDEM *Salve parens matris,* 18095, AH 23, 194 (Hymnus. „In Graz 756 ist das Lied als Interpolation des Ita missa est verwendet").

64. (201 v) VERSUS SUP(ER) S(AN)CT(US) *S(an)c(tu)s. Hic antiquus hic dierum,* 37856, AH 47, 317 (Berichtigung zu 4, 3 *precedit* statt *procedit*). Graz einzige Quelle.

65. (202 r) *Agnus dei Mater sine tactu,* 38900, AH 47, 466. („Die Reimworte haben stets gleiche Form mit verschiedenem Sinne.") Graz einzige Quelle.

66. (202 r) ITEM AND(ER) VERS(US) *S(an)c(tu)s. Per quem vigent,* 39935, AH 47, 316 (Berichtigung zu 2, 4 *partum;* 4,1 *spiramine*). Graz einzige Quelle.

67. (202 v) VER(SUS) *S(an)c(tu)s. Vere dingne predicatur,* 41468, AH 47, 315 (nur noch spätere Quellen).

---

[1] Handelt es sich um eine Verschreibung von *suum*?

[2] *magnam* ist in der Handschrift zweimal geschrieben.

[3] Textvergleich mit AH: 2a, 4 *non praevalent*
2a, 5 *totum capere*
2b, 5 *sugens*
3b, 2 *creatus.*

68. (203 r) VERSUS SUPER AGNUS DEI *Agnus dei. Hec e(st) caro quam cibavit,* 37776, AH 47, 460 (Graz älteste Quelle).

69. (203 r) CONDUCTUS *Jam missum est per angelum virgo concepit filium. Jesum*[1] *marie filium. Maria audit angelum maria parit filium Jesum. Lector surgens de sedibus legens consurge gentibus. Jesum*[1] *marie filium.*

70. (203 v) EVANGELIU(M). *D(omi)n(u)s vobiscum. Liber generationis* (Matth. 1, 1–16).

71. (204 v) DE SANCTA KATHE(RINA) B(E)N(E)DI(CAMUS) *Ave Katherina sponsa divina inclina cunctis gentibus te colentib(u)s aures clemencie. Rethores vicisti victima Christi fuisti victrix malorum mundanorum vas sapiencie. Virgo regina munda nos sancta Katherina nos termino benedicat domino.*

72. (205 r) ITEM CONDUCT(US) IN NAT(IVITATE) *Nunc angelorum gloria,* 12455, AH 1, 37.

73. (205 v) *S(an)c(tu)s. A quo sunt omnia,* 18641, AH 47, 290 („Das Ganze scheint eine Erweiterung des Tropus 'Sanctus ex quo sunt omnia' zu sein").

74. (206 r) *Agnus dei. Qui de celis,* 16397, AH 47, 443.

75. (206 r) SUPER VERSUS QUI PROPHEC(I)E *Alpha et O tu finis et origo tu leo vermis et homo natus de virgine verbo. Stella matutina ergo victima sacra tu regni norma israhel angwis pendula. Sol lucifer mundi patris nuncius summi tu cardo paradisi preclusus morsu inferni.* D(OMI)NE MISERE.

76. (206 v) VERSUS AD SEPULCHRUM *Dicant nunc iudei quomodo milites custodientes sepulchrum perdiderunt regem ad lapidis posicionem quare non servabant petram iusticie aut sepultum reddant aut resurgentem adorent nobiscum dicentes.* Q(UO)D.

77. (206 v) SUPER A(LL)E(L)UIA *Ad cenam uberem,* 114, AH 49, 445.

78. (207 v) VON UN(SER) *O Maria virgo singularis in sordibus lassos tuearis ex castis visceribus deum patris generosa predicaris nos rege per devia sidus maris* (41892, Allel. Versus). *O Maria portus naufragancium intuere fletus pauperum sincero te corde solacium ergo tuum filium nobis largire vite solacium.*
O Maria rosula primula quam deitatis gracia eripuit de mundi fallacia lucens stella matutina tuere nos mortis a ruina.

79. (208 r) AD IDEM *O virgo spes fidelium te matrem gracie quam laudem veram nescio. Maria salus genciu(m) solem iusticie intacta claudens utero. Sola dingna commercio qua carnis condicio unitur dei filio unde sit gloria virginis marie* (41951; Benedicamus-Tropus).

80. (208 r) ITEM ALIUD A(LL)E(L)UIA *A(ll)e(l)uia. Ave benedicta Maria Jesu Christi mater et filia flos pudoris ros dulcoris dos amoris. O Maria celi via virgo candens lilium. Stella maris appellaris ora tuum filium sidus splendoris mater salvatoris. Tu dingnare deprecare virgo mater filium. Ne demergat sed abstergat labem prorsus criminum. O Maria omni plena gracia.*

81. (208 v) SE(QUENCIA) *Missus Gabriel de celis,* 11636, AH 54, 192 („Deutschland nahm nur im Süden diese Sequenz in die Lit. auf und obendrein in wenigen Klöstern und Diözesen").

82. (209 v) DE BEATA VIR(GINE) *A(ll)e(l)uia. Que es maior omni laude virginalis mat(er) gaude per te iustus conservatur et scelestis reformatur flos virginei pudoris salve mater salvatoris* (42021).

---

[1] *Jesum* ist in beiden Fällen fünfmal aufgezeichnet.

83. (209 v) DE B(EA)TA VIRGINE *A(ll)e(l)uia. Virgo mater misericordie sublevatrix peccatorum tu nobis domini inpera consorciu(m) angelorum* (21827).

84. (210 r) *Veni virgo virginum veni lumen,* 21280, AH 54, 393 (AH vermuten den Ursprung dieser Sequenz eher in Frankreich denn in Deutschland).

85. (210 v) *A(ll)e(l)uia. Hec est speciosor sole et celo sublimior o regina glorie audi voces ecclesie.*

86. (210 v) SEQUENCIA *Gaude maris,* 6830, AH 54, 213 („Diese Sequenz stammt sicherlich aus Süddeutschland – dem alten Salzburger oder Seckauer Gebiete –, breitete sich durch den ganzen Süden aus . . . bis nach Skandinavien. Sicher war die Sequenz trotz aller Schlichtheit in vielen deutschen Gebieten seit dem 11. Jahrhundert sehr beliebt").

87. (210 v) *A(ll)e(l)uia. Dulcis mater dulci nato dulcia prebens ubera que sola fuisti dingna generare regem celorum et hominum* (25745).

88. (211 r) SEQUENCIA *Imperatrix angelorum,* 8482, AH 54, 226 („Diese schöne Sequenz im volkstümlichen Gebetstone entspringt offenbar aus Süddeutschland, von wo sie nach Böhmen vordrang").

89. (211 v) ITE(M) ALI(A) *Castra celi,* 2677, AH 54, 237 („Offenbar ein süddeutsches Produkt aus dem Gebiete der alten großen Salzburger Erzdiözese").

90. (211 v) IN DEC(EM) MILIU(M) V(IR)GINU(M) *A(ll)e(l)uia. Benedictus d(omi)n(u)s qui tot sacris milibus virginum donavit hostium victoriam et eas ad gloriam hodie vocavit.*

91. (212 r) SEQUE(N)CIA *Virginalis turma sexus,* 21626, AH 55, 333 (viele Quellen dieser aus der Kölner Diözese vermuteten Sequenz. Vgl. Th. Thelen *Kölner Sequenzen,* KmJb 34, 1950, S. 15–26, bes. S. 22 f.).

92. (213 v) DE S(AN)C(T)A KATHERINA V(IRGINE) *A(ll)e(l)uia. Qui creavit omnia celum terramq(ue) maria vocavit ad celestia Katherina dum gloria* (16388).

93. (213 v) *A(ll)e(l)uia. Beata virgo Katherina tua prece nos reclina in amena paradisi gaudia.*

94. (213 v) SEQUE(NCIA) *Sanctissime virginis,* 18580, AH 55, 203. (Auch in dieser Handschrift geht *Qui creavit omnia* der Sequenz voraus. Seit dem 12. Jahrhundert ist der Text in Deutschland sehr verbreitet.)

95. (214 v) (H)YMNUS *Pollens mauri filia,* 31726, AH 23, 506 (Graz als einziger Fundort).

96. (215 r) ITEM ANTIPHONE DE CANTICIS *Equitatui meo (evovae VI).*

97. (215 v) *Vulnerasti cor meum (evovae IIII).*

98. (215 v) *Nigra sum sed formosa (evovae VI).*

99. (215 v) EIN AND(ER) A(NTIPHON) *Ferculum fecit* (—).

100. (216 r) IT(EM) ALIA AN(TIPHONA) VO(N) UNSER VRAW VALDE PULCH(RA) *Soror nostra parvula (evovae VI).*

101. (216 r) *Dilectus meus misit (evovae IIII).*

102. (216 v) VON UNSER VROW *Dilectus m(eu)s candidus (evovae IIII).*

103. (216 v) AD IDEM *Dilectus meus descendit* (—).

104. (217 r) ITEM ALIUD *Ergo flos campi (evovae VI).*

105. (217 r) ALIA *Mandragore dederunt* (—).

106. (217 v) ITEM ALIA *Aperi michi columba mea (evovae IIII).*

107. (217 v) *Quam pulchra es amica mea (evovae IIII).*

108. (218 r) IT(EM) ALIA AN(TIPHONA) VALDE PULCHRA *Surge amica mea (evovae VI).*

109. (218 r) ALIA AN(TIPHONA) DE B(EA)TA V(IR)G(I)NE *In lectulo meo (evovae VI).*

Andere Schreiberhand aus derselben Zeit.

110. (218 v) IN SUMMIS FESTIVITATIB(U)S *Benedicamus d(omi)no* (reich neumiert).

111. (218 v) IN VIG(ILIA) N(A)T(A)LIS D(OMI)NI *Procedentem sponsum de thalamo. Prophetavit scriba cum calamo. Quem progressum divina gracia. Stricta ligat in cunis fascia. Ergo benedicamus d(omi)no* (15522). Zweistimmig.

112. (219 r) VALDE PULCHRU(M) B(E)N(E)DICAM(US) D(OMINO) DEO *Regi psallens et concio summo*[1] *cum gaudio. In hoc sacro solempnio benedicat*[2] *domino* (17133). Zweistimmig.

113. (219 r) ALIUD *Hec e(st) dies d(omi)ni sanctissima festivitate celebris in qua n(ost)ra co(n)cio benedicat domino.* Zweistimmig.

114. (219 r) ALIUD B(E)N(E)DICAM(US) *Nova laude tellus plaude solis splendens radio Novo domo nubit homo sui p(at)ris filio Noster cetus psallat letus benedicat domino* (41816). Zweistimmig.

115. (219 v) IN EPIPHANIA D(OMI)NI B(E)N(EDICAMUS) *Puer natus in Bethlehem,* 15784, AH 1, 178 und 20, 111.
Tamquam spons(us) de thalamo processit matris utero inponitur presepio qui regnat sine termino Cognovit bos et asinus quod puer erat dominus. Reges de Saba veniunt aurum thus myrram offeru(n)t intrantes domu(m) invicem novu(m) salutant iudicem uni trino sempiterno benedicam(us) domino.

116. (219 v) *Maria mediatrix inter deum et hominem.*
Maria auxiliatrix que vis p(er)ire neminem.
Maria reparatrix sup(er)ne civitatis.
Maria illuminatrix eterne cecitatis.
Maria o adiutrix pia cu(m) sis celi via nos hoc post exilium p(er)duc ad tuu(m) filiu(m) ut ibi sine termino benedicamus domino.

117. (220 r) DE BEA(TA) V(IRGINE) *Virga yesse floruit dum virgo verbu(m) genuit quod erat in principio cui canunt angeli gloria in excelsis deo et n(ost)ra simul c(on)cio benedicat domino* (11952).

118. (220 r) DE S(AN)C(T)O NYCOLAO B(E)N(EDICAMUS) *Nycolai solempnia sua presens familia Decantet in ecclesia laudes atq(ue) preconia Gaude*[3] *pr(esbyter) nycolae. Iste puer laudabilis et omnib(u)s amabilis Quarta et sexta feria semel sugebat ub(er)a. In hoc ergo solempnio bened(icamus) d(omi)no.*

119. (220 r) *Gaudens in d(omi)no,* 27266, AH 20, 242 (Graz einziger Fundort. „Nach Str. 4 ein Conductus"?).

120. (220 v) INCIPIU(N)T LAM(EN)TAC(I)O(NE)S HEREMIE P(RO)PHE(TE) *(Et factum est postquam).* ALLEPH *Quomodo sedet sola.* BETH *Plorans ploravit.* GIMEL *Migravit iuda(s)* (jeweils auch mit einer „modernen" Melodie).

121. (221 v) VAU *Egressus est a filia,* ZAI(N) *Et recordata est,* HETH *Peccatu(m) peccavit.*

122. (221 v) ZAMECH *Adstulit domin(us),* AIN *Idcirco ego plorans,* PHE *Expandit syon.*

---

[1] *summo* ist viermal aufgezeichnet.
[2] *bene(dicat)* ist dreimal aufgezeichnet.
[3] *Gaude* ist fünfmal aufgezeichnet.

123. (222 r) HETH *Cogitavit d(omi)n(u)s,* TECH *Defixe s(unt) in terra,* LOTH *Sederu(n)t in terra.*

124. (222 v) LAMED *Matribus suis,* MEM *Cui c(om)parabo te,* NUN *Prophete tui videru(n)t,* SAMECH *Plauseru(n)t super te.*

125. (223 r) ALEPH *Ego vir videns, Me minavit, Tantum in me,* BETH *Jerusalem fecit, Edificavit in gyro, In tenebrosis collocavit,* GIMEL *Circumedificavit adversum me, Sed et cum clamavero, Conclusit vias meas.*

126. (223 v) HETH *Misericordie d(omi)n(i),* TETH *Bonu(m) e(st),* LOTH *Sedebit solitari(us).*

127. (224 r) ALLEPH *Quomodo obscuratu(m),* BETH *Filii syon,* GIMEL *Sed et lamie,* DALETH *Adhesit lingwa lactentis.*

128. (224 v) OR(ATI)O HIERIME P(RO)PH(ETE) *Recordare d(omi)ne quid acciderit* (mit einer neuen und einer alten Melodie).

129. (227 r) INVIT(ATORIUM) I(N) ANNUNCIA(CIONE) *Ave Maria gratia plena. Venite exultemus d(omi)no.*

130. (227 v) INVITATOR(IUM) POST PALMAS *Ubi temptaveru(n)t. Venite exultemus.*

SCHLUSSEINTRAG 228 v: *Anno ab incarnatione Domini Millesimo Trecentesimo Quadragesimo Quinto temporib(us) venerabiliu(m) Patru(m) scilicet Rudmari episcopi Dietmari p(reposi)ti eccl(es)ie Sekovien(sis) scriptus correctus et p(er)fectus est Liber Cognome(n)to Breviariu(m) Ad laudem dei et gloriose Virginis Maria. Que(m) nemo vi v(e)l furtu auferat Ne Anathemati subiaceat.*

Um eine Übersicht über die Handschrift zu gewinnen, seien die einzelnen Texte nunmehr gattungsmäßig zusammengestellt. Demnach weist der Cantionalteil der Handschrift Graz 756 folgende Vertreter ihrer Gattungen auf:

A. Rein liturgische Stücke:	Antiphonen	15
	Lamentationen	11
	Alleluja-Verse	12
	Evangelien	2
	Benedicamus (domino)	1
	Versus (ad sepulchrum)	1
B. Hymnen		2
C. Sequenzen		12
D. Tropen:		
a) Propriums-Tropen:	zum Introitus	8
	zur Lectio	1
	zum Graduale	4
	zum Offertorium	1
	zur Communio	1
b) Ordinariums-Tropen:	zum Kyrie	5
	zum Gloria	1
	zum Sanctus	9
	zum Agnus dei	9
	zum Ite missa est	(1)
c) Offiziums-Tropen:	zur Antiphon	5
	zum Responsorium	5
	zum Magnificat	1
	zur Komplet	1
d) Benedicamus-Tropen		13
E. Cantionen		1
F. Conductus		3

Aus unserer Kommentierung wären die Gruppen A, B und C auszuklammern, da sie keine wesentlich neue Züge unserem Cantionale hinzufügen. Sequenzen fanden gerade im weiten Gebiet der Salzburger Erzdiözese einen starken Grad am Anteil der Neuschöpfungen des Spätmittelalters; ein wichtiges Zentrum solcher Neuschöpfungen scheint St. Florian gewesen zu sein[1]. Musikalisch wurden meist schon bekannte Sequenzmelodien übernommen. Inwiefern die beiden Hymnen (Nr. 63 und 95) Eigenschöpfungen Seckaus sind, läßt sich nicht mehr feststellen[2], da für eine erschöpfende Darlegung der literarhistorischen Bedeutung Seckaus nur wenige Vorarbeiten vorhanden sind[3]. Die Lamentationen des Jeremias, zur „Sphäre der Ecclesiastica“[4] gehörend, sind ebenso ausführlich (zum Zweck der Heranziehung zur Gründonnerstagsliturgie) vorhanden[5] wie die vielfach neugeschaffenen Alleluja-Verse, die als einzige Gattung des Proprium Missae bis ins späte Mittelalter hinein reichen. Die beiden Evangelien (Nr. 41 und 70) wurden am Fest Mariä Himmelfahrt und Weihnachten *(Liber generationis!)* vorgetragen[6]. Der *Versus ad sepulchrum* (Nr. 76) schließlich gehört zum Osternachtsdrama[7], wobei die Beobachtung interessieren dürfte, daß er in dem ersten Teil der Handschrift, die sich ausführlich auch mit der Gestaltung der Osternachtsfeier befaßt, nicht erwähnt wird.

Es scheint kein Zufall zu sein, daß ein weiterer Versus, in Wirklichkeit ein Responsoriumstropus (Nr. 75), dem *Dicant nunc* benachbart steht. Textlich fügt sich das *Alpha et O* in das bekannte Schema der Offiziumstropierungen (s. u.) ein. Musikalisch vertritt es eine Interpolation innerhalb des bekannten

---

[1] E. Jammers (*Adam von St. Viktor,* MGG I, Sp. 81–82) und A. Kellner, OSB (*St. Florian,* MGG IV, Sp. 423–429) weisen darauf hin.

[2] Hauptvertreter der neuen Sequenz- und Hymnendichtung im Österreich der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind der Zisterzienser Christian von Lilienfeld, hauptsächlich aber der Kartäuser Konrad von Haimburg (auch Konrad von Gaming genannt), der sich einen Teil seines Lebens in der südlichen Steiermark (Seiz) aufgehalten hat. Vgl. G. M. Dreves, *Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern,* Kempten-München 1908, S. 114–118.

[3] B. Roth, OSB, *Die literarhistorische Bedeutung des ehemaligen Augustinerchorherren- und -chorfrauenstiftes Seckau* (Blätter f. Heimatkunde 22, 1948, S. 61 bis 66). Dort haben auch die wichtigen Vorarbeiten F. Eichlers ihre gebührende Würdigung gefunden. Bedingt heranzuziehen wäre O. Drinkwelder, *Seckauer Kirchengesang im 14. Jahrhundert* (Musica divina III, 1915, S. 269–273), der jedoch nur wenige Aufschlüsse hinsichtlich des Cantionarteils bietet.

[4] „. . . mag an sich schon der liturgische Lamentationstyp, als Lamentatio pathetica und als Parallelerscheinung zur Pulchra lectio aus dem Bezirk der Ecclesiastica hinausdrängen.“ A. Schmitz, *Ein schlesisches Cantional aus dem 15. Jahrhundert,* AfMf I, 1936, S. 406.

[5] Vgl. die Ausführungen P. Wagners, *Einführung in die Gregorianischen Melodien* III, 1921, S. 235–243, über die Vertreter der liturgischen Lektionen mit ihrem „hervorragenden lyrischen Charakter und ergreifenden Inhalt“.

[6] P. Wagner, a. a. O., S. 257–264.

[7] J. Handschin, *Das Dicant nunc Judaei und seine Tropierung* in *Gesungene Apologetik* (Miscellanea liturgica in honorem C. Mohlberg, Band II, 1949, S. 92–98).

Responsorientextes *(Qui prophetice promisisti ero mors tua o mors)*. Liturgisch gehört das Responsorium unmittelbar hinter die Benedictus-Antiphon der Gründonnerstags-Laudes. Dies dokumentiert eindeutig die Handschrift Graz 798, ein aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert stammendes Brevier des steirischen Benediktinerklosters St. Lambrecht[1]. Das berühmte, um 1345 (also zur gleichen Zeit wie Hs. 756) geschriebene St. Lambrechter Antiphonar[2] notiert den Einschub des *Alpha et O* an dieser Stelle, und zwar in einer Erweiterung und gleichzeitigen Einklammerung durch Kyrie-Rufe. Der *Versus* trägt eindeutig den Charakter eines Prozessions-Verses, der jedoch nicht selbständig, sondern als (Interpolations-)Tropus aufgefaßt werden muß. Dieser ausgesprochenen Doppelfunktion wird man sich bewußt, wenn man die einzelnen Tropen, besonders diejenigen zum Proprium Missae, genauer untersucht. Abschließend soll hier noch festgehalten werden, daß die Wiederholung des *Domine miserere* nach den einzelnen (insgesamt drei) Unterteilungen bei Hs. 756 im Gegensatz zu St. Lambrecht nicht vorgesehen ist. Jedoch zeigt die Praxis der Zeit, daß solche Niederschriften die liturgische Ausführung nicht immer fixieren, vielmehr darf man sich hier eine Alternation vorstellen, die den gegebenen Verhältnissen und vor allem dem Zeitablauf der Prozession angemessen war[3].

B. Erörterung einiger Detailfragen

1. Die Introitus-Tropen

Die Handschrift beginnt mit insgesamt acht Introitustropen, von denen bei einer näheren Unterteilung drei (Nr. 2, 5 und 6) als Introductiones[4] auszuscheiden sind[5]. Von den restlichen fünf Tropierungen erweisen sich zwei

[1] Im Wortlaut steht hier (fol. 39): *post quam (antiphonam) incipiat cantor alta voce similiter et plebs respondeat idem. Iterum dicat chorus Christeleyson et vulgus idipsum respondeat et hoc fiat tribus vicibus. Interim ordinet cantor tres vel duos, qui canant versum Qui prophetice promsisti, post quem chorus concinat Domine miserere.* Auffällig wiederum das Fehlen einer solchen Anweisung in der Seckauer Handschrift, obwohl Cantionar- und liturgischer Teil zur gleichen Zeit geschrieben sind.

[2] Hs. Graz 29. Vgl. H. Federhofer, *Zur Pflege mittelalterlicher Mehrstimmigkeit im Benediktinerstift St. Lambrecht,* Anzeiger der phil.-hist. Kl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1947, Nr. 21, S. 83–84.

[3] O. Wonisch, *Zur mittelalterlichen Liturgie der Trauermette in St. Lambrecht* (Aus Archiv und Chronik I, 1948, S. 33–47) handelt ausführlich darüber.

[4] Vgl. meinen Aufsatz *Das neuerworbene Weingartner Tropar der Stuttgarter Landesbibliothek (Cod. brev. 160),* AfMw XI, 1954, S. 280–295, für die hier auftretenden und dort ausführlich kommentierten Begriffe.

[5] Daß gerade Ostern, das höchste Fest des Kirchenjahrs, nur mit einem Introitus, aber nicht mit seiner Durchtropierung bedacht wurde, muß liturgisch auffallen, findet aber seine Erklärung im Fehlen irgendeines für Ostern bestimmten Tropus in den Seckauer Handschriften. (Eine Ausnahme macht das älteste, kurz vor 1200 geschriebene Graduale – Hs. Graz 479 – mit der bekannten Einleitung *Postquam factus homo.*) Dagegen ist die Tropierung der Introitustexte vom 25.–27. Dezember

(Nr. 3 und 4) als traditionell; die restlichen drei gliedern sich schließlich nochmals auf in die bekannte Adaption der Kirchweihsequenz des Adam von St. Viktor (Nr. 8) und die Introitustropierungen zur ersten Weihnachtsmesse und Pfingsten. Letztere werden deshalb unsere Aufmerksamkeit besonders beanspruchen, weil „Introitustropen im Strophenbau zu den größten Seltenheiten gehören“ [1]. Dieses Problem wurde von den Hymnologen noch nicht behandelt, obwohl das Phänomen der – vom liturgischen Standpunkt aus betrachtet – Auflösungstendenzen vielfach erkannt wurde [2]. Die „alte“ Gestalt der Introitustropierung, ablesbar an Nr. 3 und 4 unserer Handschrift, stellt sich wie folgt dar [3]:

	Introductio (J)	Introitus-Antiphon 1. Abschnitt (A 1)
	Binnenvers = Tropentext (BV 1)	A 2
	BV 2	A 3
bis:	BV n	A (n + 1) oder Psalmvers
	BV (n + 1)	Gloria Patri (= kl. Doxologie)
	BV (n + 2)	Introitus (vollständig).

Das Schema würde – ins Große übertragen – lauten:

	Introductio (J)	
A^{1-n}	(Introitus-Antiphon-Abschnitte)	
B	(Psalm-Vers bzw. -Verse)	durchsetzt durch Binnenverse
C	(kleine Doxologie)	= Tropustext BV 1 — (n + 2).

Für Nr. 1 und 7 ergibt sich folgender Aufbau:

Introductio	(= 1. Strophe)	Introitus-Antiphon (vollständig)
1. BV	(= 2. Strophe)	Psalm-Vers
2. BV	(= 3. Strophe)	kleine Doxologie
3. BV	(= 4. Strophe)	Wiederholung der Introitus-Antiphon.

---

allgemeiner Brauch (vgl. die Gradualhandschriften Graz 479 und 456). Hochinteressant und ausschlaggebend für sich neu abzeichnende Strömungen innerhalb der Tropierungen ist die Textwahl dieser Introductio (Nr. 6), die nicht frei geschaffen, sondern ohne jegliche Abweichung aus dem 1. Petrus-Brief (2, 9) entnommen wurde. (Es dürfte wohl schwerlich ein Gegenstück dazu vorhanden sein!) Dabei gelang die Verbindung von Einleitung und Introitustext auf eine vollkommene Weise, die einer Überleitung vom „objektiven“ zum „subjektiven“ Text ähnelt (ein vorweggenommenes Zwiegespräch zwischen Jesus und seinem Volk): *(Einleitung)* Vom Herrn zum Eigentum erworbenes Volk, verkünde die Wundertaten dessen, der euch berufen hat von der Finsternis zu seinem wunderbaren Licht *(Introitus)* Auferstanden bin ich . . . Eine musikalische Übereinstimmung der oben erwähnten Communio mit der Introductio ist nicht festzustellen.

[1] AH 49, S. 45. Strenggenommen verzeichnen die AH nur vier Beispiele: Nr. 66 (Engelberg), 67 (= Nr. 1 unserer Handschrift), 134 (= Nr. 7) und 184, sämtliche aus dem deutschen Sprachbereich. Dazu bemerkt L. Gautier (*Histoire de la poésie liturgique au moyen age. Les Tropes,* Paris 1886, S. 147): „Deuxième Epoque. Les Tropes de l'Introit sont alors très rares. On les a ramenés au système rythmique, et l'on a principalement eu recours aux combinaisons du septenarius trochaique.“

[2] Jüngst wieder in zusammenfassender Weise in E. Jammers, *Der mittelalterliche Choral,* Mainz 1954, S. 29 ff.

[3] W. Irtenkauf, a. a. O., S. 289, stellt Gruppierungen in Anlehnung an R. von Gemmingen auf.

Damit wird jedoch der eigentliche Zweck des „anfänglichen" Tropus, „wahrhaft eine musikalische ‚Interpolation' zu sein", aufgegeben; ein „solches Stück ist bereits, was wir im neuzeitlichen Sinne Lied nennen"[1]. Musikalisch wird sich dies am Beispiel des *Flos de spina* (Nr. 1) zeigen. Die neue Formgestalt der Introductio verliert sich in den rein biblischen Text (Hinwendung zur Ecclesiastica) oder in freigeschaffene Liedformen (Abweichung von der Ecclesiastica, aber noch kein Abgleiten in die weltliche Sphäre). In beiden Extremen spiegelt sich die Abwendung vom Überkommenen, das nicht mehr als tragfähig erachtet wurde. Das Volk, das zum Einzug des Priesters einen (geistlichen) Text mit einer „weltlichen" Weise vernimmt, kann zwar dadurch noch einmal an die Kirche gefesselt werden, ja es repräsentiert sich darin der „letzte Versuch des späten Mittelalters unmittelbar vor der Reformation, das Kirchenvolk in der liturgischen Gemeinschaft festzuhalten"[2], aber der Introitus – und damit der liturgische Text – rücken an die zweite Stelle. Der (auf solche Weise „degradierte") Einzugsritus gewinnt zwar das Absingen der ganzen Antiphonen-Melodie zurück, erfährt damit wieder seine musikalische Geschlossenheit, tritt aber in einen entscheidenden, vor allem musikalisch zu empfindenden Gegensatz zum Tropus, der mit der dreimaligen Melodie-Wiederholung eindeutigen Vorrang vor der fixierten Gregorianik gewinnt.

Der Introitus *Flos de spina* weist folgende Gestalt auf[3]:

[1] J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 146 und 157.

[2] A. Schmitz, a.a.O., S. 409. Dies gilt auch für die Liturgie der Stiftskirchen.

[3] Da die Seckauer Handschrift in „primitivster Weise in linienloser nicht-diastematischer Neumenschrift" (F. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw V, 1923, S. 309) aufgezeichnet ist, wurde für diese Fassung auf das Tegernseer Cantionale (München Cgm 716), ferner auf die Handschrift Innsbruck 457 in 4^0 aus der Südtiroler Kartause Schnals zurückgegriffen (Abdruck des zweistimmigen *Flos de spina* bei J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I, Leipzig 1913, S. 163). Hier wäre jedoch zu beachten, was A. Geering *(Die Organa und mehrstimmigen Conductus*, Bern 1952, S. 69, Abschnitt: *Introitus-Tropen, 1.)* ausführt. (Die Londoner Handschrift aus dem Augustinerchorherrenstift Indersdorf konnte ich leider nicht einsehen.) Für das AH-Zitat (49, 67) wäre noch zu bemerken, daß Dreves bereits früher (AH 20, 214) den Text als Cantio abdruckte; aus dem gleichen Gedankeninhalt, jedoch in anderer Fortführung wurde das *Flos de spina* (AH 20, 155) geschaffen.

Der Tropus war in Seckau schon 1320 bekannt, wie aus der Hs. Graz 469, fol. 13v/14r hervorgeht. Etwas später verzeichnet ihn Hs. Graz 456, die spätestens um 1339 geschrieben sein muß[1], jedoch ohne Neumierung, dafür als Tropus für Marienfeste *(Tropus super Gaudeamus, Salve [sancta parens], Rorate)*. Hier drängt sich das Problem der Text- und Musiküberlieferung auf. Die Fassung von 1320 weicht nämlich erheblich von den beiden späteren Aufzeichnungen ab[2], welche textlich genau übereinstimmen. Da die 3. Strophe ganz fehlt und die folgende einen andersgearteten Schluß aufweist, wird man keinesfalls von Varianten reden dürfen. Als weitere Beobachtung wäre festzuhalten, daß Hs. 469 zwar von einem Tropus redet, diesen jedoch vor den Introitus stellt, die beiden folgenden Strophen als *V(ersus)* bezeichnet und keine Anweisung für eine Eingliederung in den Ablauf der Antiphone bietet. Dies zeigt klar auf, daß Text und Musik als „Cantio" gedichtet und komponiert wurden, wobei im Augenblick der Abfassung zwar an eine Verwendung innerhalb des Gottesdienstes gedacht wurde, ein Einreihen in die Liturgie jedoch nicht einer Fixierung unterlag (*Flos de spina* hatte in diesem Fall die Funktion eines Einzugsliedes im Sinn der Kirchenlied-Praxis zu erfüllen; unmittelbar an dieses Lied wurde der Introitus unverändert gesungen). Obgleich die Hs. 469 einwandfrei in Seckau geschrieben wurde, ist anzunehmen, daß dem Schreiber keine Seckauer Handschrift vorlag[3]. Man hätte demnach den Entstehungsort nicht in Seckau zu suchen, sondern in einem uns unbekannten Ort (St. Florian?). Es ist weiterhin sehr interessant, daß von diesem Orte dieses Lied auch in andere Räume gewandert ist, denn die Fassung des Tegernseer Cantionals[4] stimmt fast wörtlich mit Graz 469 überein! Eine Umformung von Text und Melodie (gradmäßig weniger, wie ein Neumenvergleich beweist) muß in Seckau erfolgt sein. Diese Praxis würde nicht den Gepflogenheiten der Zeit widersprechen, wenngleich die Gründe für diese Umformung nicht ohne weiteres auf der Hand liegen. Daß der Tropus aus seiner erweiterten Introductio-Cantio-Stellung in Graz 469 durch Seckau übernommen wird, und zwar in der mitgeteilten Fassung, manifestiert eine liturgische Transformation, die nicht nur musikalische Probleme aufwirft, sondern in zweierlei Hinsicht außerordentlich bedeutsam erscheint:

1. Die Introitus-Tropen-Tradition ist in Seckau stärker als die neue Liedform der Zeit. Der Tropus wird – weil „unbestimmt" übernommen – aufgeteilt, erfährt einen neuen Sinnbezug. Weil das Engelberger Beispiel von 1372 datiert, so wäre der „Außenposten" Seckau, der sich als besonders retrospektiv dem Überkommenen gegenüber erweist, Urheber dieser Formung[5].

---

[1] Vgl. die eingehende Beschreibung bei A. Kern, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz* (*Verzeichnis der Handschriften im Deutschen Reich*, Teil 2), Band I, Leipzig 1942, S. 271 bzw. 262. Die Datierungen, aufgestellt an Hand von Kalendareinträgen, gehen auf J. Köck, *Handschriftliche Missalien in Steiermark*, Graz 1916, S. 31 f. bzw. 35 f., zurück.

[2] Im einzelnen wäre hier festzuhalten (die AH-Fassung steht in Klammern):
1, 2 *fecundatur (decoratur)*
2, 1 *post transivit (pertransitur)*
2, 2 *que nec (neque)*
2, 3 und 2, 4 vertauscht
Fassung von Strophe 4: *Noster chorus iocundetur summe Christo decantetur laus honorque iubiletur iubilando concrepetur benedicens dominum.*

[3] Dafür spricht auch die A-Initiale für den ersten Adventssonntag (fol. 10 r). Die Initiale ähnelt augenfällig der A-Ausführung der St. Florianer Hs. III, 209 (Abb. in MGG IV, Tafel 21, zwischen Sp. 448 und 449).

[4] AH 20, 214.

[5] Der Fragestellung selbst – unter welchem Einfluß geschah diese Umformung? – soll in einem anderen Zusammenhang nachgespürt werden. (Das Problem selbst läßt sich nur unter Einbeziehung der Ordinariumstropen und Heranziehung des gesamten Materials lösen.)

2. Das musikalische Problem der Anknüpfung von (neugeschaffener) Tropus-Melodie und (überlieferter) Introitus-Antiphone ist weitaus besser gelöst als beispielsweise in der „modalen Verselbständigung" der berühmten Weihnachts-Introductio *Hodie cantandus*. Wenn schon dieser Tuotilo-Text und seine Melodie ganz das „Aussehen eines selbständigen Gesanges" aufweisen[1], so tritt – bei einer Transposition der Cantio-Melodie in die plagale (II.) Tonart – ein schönes Übergleiten und Anknüpfen der Schlußkadenz zu den einzelnen Satzgliedern des Introitus (und umgekehrt) in Erscheinung:

a)

G FED CCDD	DF GF FFF D
parit filium	*Do - mi - nus*
	C DC CF FE FG G
	Quare fremu - erunt
	Gloria Patri . . .

b) Ende der einzelnen Satzglieder:

DEC FF GFE D	
ge - nu - i	D FG FED
FD F EC DED	*Flos de spi-na*
in - a - ni - a	
. . . . . *A - men*	

Ähnlich würden die Verhältnisse geartet sein, wenn für die ersatzweise vorgeschlagenen Introitus *(Salve, Gaudeamus* und *Rorate)* eine Überleitung aufzustellen wäre, zählen doch alle drei Beispiele zur I. oder II. Tonart.

Musikalisch folgt der Tropus *Flos de spina* der Form

A_8	B_8 |	C_8	D_8 |	E_7
ab	a'c |	de	a'b |	f

Die Satzglieder werden aneinandergereiht, eine ausgeprägte Liedform vermag man nicht zu konstatieren[2]. Liturgisch wäre diese Erscheinung am besten mit dem Begriff des *Versus*[3] umschrieben.

Einem ähnlichen, doch nicht gleichgearteten Aufbau untersteht der Introitus-Tropus Nr. 7 (AH 49, 134). Statt einem Fünfzeiler verkürzt sich der Tropus auf einen unregelmäßig gebauten Zweizeiler:

$\underbrace{\alpha_8\ \beta_6}_{A}$ $\underbrace{\gamma_7\ \delta_2}_{B}$

Zudem weist dieser Tropus eine reichere Melismatik als *Flos de spina* auf, ist also eindeutig der älteren (freikomponierten) Introductio-Technik verbunden. Die häufige Verwendung des Pes (und seiner Neumenverbindungen) fällt auf[4]. Da der Tropus außerhalb Seckaus nicht nachgewiesen werden

---

[1] P. Wagner, a.a.O. III, S. 511 bzw. 522.

[2] Vielleicht können wir hier eine Bestätigung der Theorie Spankes (1, S. 590) erblicken, wonach der „Wechsel von 7 und 8 Silbnern auf deutsche Herkunft deutet".

[3] Vgl. die Formulierung Spankes (*Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart-Berlin 1943, S. 34, Anm. 30): „'Versus' bezeichnet . . . ein außerliturgisches Strophenlied geistlichen oder weltlichen Inhalts." Das „außerliturgisch" wäre – nach handschriftlichen Gepflogenheiten der Zeit – in Klammern zu setzen.

[4] Allein über *procedens* dreimal, über *gracie* viermal. Von den insgesamt 23 Silben sind nur fünf syllabisch behandelt.

kann (eine textlich und musikalisch auffallend übereinstimmende Fassung liegt nur noch in der bereits oben genannten Hs. Graz 456 – Seckau um 1339 – vor), so darf eine Entstehung im Augustinerstift mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden.

Zusammenfassend darf man diesen Beobachtungen folgende Ergebnisse zuschreiben:

1. Der Introitus wird auch noch in der Mitte des 14. Jahrhunderts an bestimmten Hochfesten tropiert, wobei die Gestaltung entweder zu „liturgischer Objektivität" oder „poetischer Subjektivität" neigt.
2. Der Weg zum Tropustext im Strophenbau verläuft über eine (Seckauer) Vorform, die genau in der Mitte zwischen prosaischer und poetischer Behandlung des Textes steht.
3. Der Übernahme des cantionen-artigen Tropus von außen folgt die liturgische Fixierung nach innen. Damit wird nochmals (und letztmals) eine Entwicklung aufgehalten, welche anderswo bereits aus dem Bereich der Ecclesiastica hinausgedrängt hatte.

2. Die restlichen Propriums-Tropen[1]

Die zehn vorhandenen Propriums-Tropen (außerhalb des Introitus) lassen sich, ungeachtet ihrer liturgischen Stellung, in folgende Gruppen einteilen:

a) Die 1. Gruppe: der „Auflösungs-Tropus" (ein gregorianisches Melisma wird durch einen neugedichteten Tropus-Text aufgeteilt):
Nr. 17, 19, 23, 24, 34, 35, 43, 77.

b) Die 2. Gruppe: der „Erweiterungs-Tropus"[2] (die Melodie des Stückes bleibt unangetastet; Introitus und Versus schieben sich nur zwischen die einzelnen Glieder): Nr. 25.

c) Die 3. Gruppe: Vorläufig unbestimmte Form: Nr. 18.

Die 1. Gruppe. Nr. 23 tropiert das Alleluja der Karsamstagsmesse, Nr. 43 ein Offertorium der Marienmesse[3]. Die drei Gradualtropierungen (17, 19 und 35) unterlegen ihren neugeschaffenen Text den Gradualversen zur 2. Weihnachtsmesse, Epiphanias und dem Gradual-Responsorium der Ma-

---

[1] Es handelt sich um folgende Nummern:
a) Gradual-Tropen: Nr. 17, 18, 19, 35
b) Alleluja-Tropen: Nr. 23, 24, 34, 77
c) Offertoriums-Tropen: Nr. 43
d) Communio-Tropen: Nr. 25.

[2] Beide Begriffe sind gemäß der Definition Spankes (*Deutsche und französische Dichtung . . .*, S. 33, Anm. 29) verwendet: „Der Tropus ist . . . entweder die Textierung eines Melismas (Auflösungstropus) oder ein selbständiges Einschiebsel in, vor oder nach Teilen der Liturgie (Erweiterungstropus)."

[3] Vgl. zu beiden Nummern P. Wagner, a. a. O. III, S. 505 bzw. 507, mit näheren Hinweisen auf diese Form der Tropierung.

rienmesse *Propter veritatem*[1], von den Allelujatropen entfällt Nr. 24 auf Ostern, Nr. 77 auf die österliche Zeit und Nr. 34 auf das Commune Sanctorum oder ein Marienfest[2]. Liturgisch engt sich die Auswahl dadurch auf einige wenige Feste ein. Gemeinsam ist diesen Unterlegungen, daß der Text des Graduale/Alleluja/Offertorium-Verses bzw. des Alleluja-Jubilus „mit dem Text der Tropierung zu einem einheitlich Ganzen" verwoben wurde; „während der eine Chor diesen Tropus zum Vortrag brachte, sang der andere Chor den liturgischen Text des Versus mit seinen Melismen oder melodischen Koloraturen"[3].

Obgleich das gregorianische Melisma genau die Anzahl der Töne vorschreibt, ist das Bestreben offenkundig, den Text den Neuerungen der Zeit anzupassen. Die „Ver-Cantionierung" dringt selbst hier ein, wobei freilich zu bedenken ist, daß man nur selten geglückte und voll befriedigende Beispiele erwarten darf[4]; vielmehr muß dem Textdichter ein gewisses Maß an Freiheit zugestanden werden, das sich etwa in Nr. 34 (AH 49, 454) oder im Offertoriums-Tropus Nr. 43 (AH 49, 640) am schönsten manifestiert[5].

Parallel zu den in den Introitus-Tropen aufgezeigten Vorgängen nistet sich auch hier das „Lied" ein, eine Möglichkeit, welche an sich durch die Tatsache der häufigen Repetition der Teil-Melismen in responsorialen Gesängen gegeben ist. Im letztgenannten Beispiel findet diese Feststellung jedoch keinen Anhaltspunkt. Hier wird das Schlußmelisma (über *-a*) in seiner Aufgliederung losgelöst vom Zusammenhang mit dem vorhergehenden Text und der Melodie; was bleibt, ist ein eigenes Gebilde, so daß gewissermaßen eine „alte" Kunst sich mit einer „neuen" verbündet – hier wäre das in dieser Untersuchung völlig zurückgestellte Problem der Rhythmisierung solcher Gesänge noch aufzuwerfen –, wobei man erst von hier aus zu der Erkenntnis gelangt, wie vielschichtig und bedeutsam dieser letzte Abschnitt tropischen Singens sich auswirkt. Freilich ist diese Ausdehnung des Offertoriums nicht zufällig, nachdem der alte Brauch der Offertoriums-Verse vollkommen untergegangen war; ein „Ersatz" (im liturgischen Sinn) können diese Formen nicht sein[6].

---

[1] LIBER USUALIS, S. 404, 460 und 1603. (Die neue Messe von Mariä Himmelfahrt *Signum magnum* verdrängt dieses Graduale, so daß unsere Seitenangabe nur für die Edition von 1936 Gültigkeit besitzt.)

[2] Vgl. Hs. Diessen (München Clm 5539) fol. 106 v–107 r für die beiden zuerst genannten Nummern. Für *Ad cenam uberem* muß hinzugefügt werden, daß die AH-Angabe, wonach die Hs. Graz 756 den ältesten Beleg für das Vorkommen dieses Tropus abgeben sollte, nicht zutrifft. Ich behandelte die gesamte Frage dieser Alleluja-Tropierungen, die hier nur gestreift werden kann, in einem Aufsatz zur Festschrift *Weingarten 1056–1956*, S. 345–361. (Es sei noch angemerkt, daß alle drei Allelujaverse *Cum rex gloriae, Surrexit pastor bonus* und *Vox exsultationis* im heutigen Graduale Romanum nicht verzeichnet sind.)

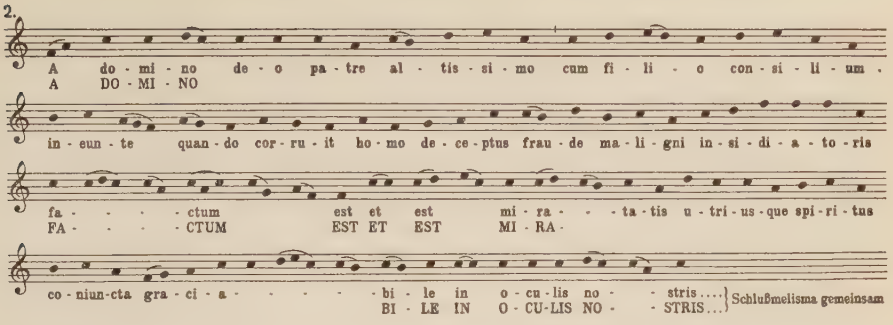
[3] AH 49, S. 212.

[4] Eine Aufteilung des Textes von Nr. 19 (in AH 49, 426) ist von diesem Standpunkt aus als nicht glücklich anzusehen. So schön sich die silbenzählende Methode in beiden Strophen deckt (6, 3, 6, 4, 8), so gewaltsam mutet das Verfahren an, einzelne Wörter auseinanderzureißen. Daß dieses Prinzip der Parallelität nichts Neues ist, vielmehr die Neuerung im (End)Reim und der geistigen Haltung dem Inhalt gegenüber zu suchen ist, beweisen andere Beispiele der AH (z. B. 49, 462 aus dem 11. Jahrhundert).

[5] Vgl. nochmals die Ausführungen P. Wagners, a. a. O. III, S. 507.

[6] Ähnlich liegen die Verhältnisse für das *Triumphat dei filius*; H. Spanke deutet (*Klangspielereien im mittelalterlichen Liede,* Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters, Ehrengabe für Karl Strecker, Dresden 1931, S. 183) auf die e-Melismen, die offenbar nur bei der Tropierung von *Cum rex glorie* auftreten.

Ein Beispiel möge die Technik dieser Melismen-Tropierung veranschaulichen[1]:



Eine Beobachtung überrascht immer wieder: daß es sich der „Tropist" offenbar nicht angelegen sein ließ, alle Melismen auszuzieren, sondern ganze Teile (über *factum, in oculis nostris*) unberührt ließ. Eine Erklärung für dieses Verhalten konnte bisher noch nicht gefunden werden, doch werden wir nicht fehlgehen, wenn wir auch darin für unser Beispiel einen weiteren Beweis für die Spätformen des Tropus erblicken.

Die 2. Gruppe. Der einzig dafür vorgesehene Tropus (Nr. 25) teilt – ebenso wie die Introitus-Tropen, mit denen die Communio-Tropen die „größte Ähnlichkeit"[2] aufweisen – seinen neugeschaffenen Text und Melodie zwischen die einzelnen Satzglieder. Aus diesem Grunde darf eine vor dem 14. Jahrhundert zu datierende Entstehung angenommen werden[3].

Die 3. Gruppe. Dieser wurde der bisher noch nicht behandelte „Tropus in die b(ea)ti Stephani" zugeordnet. Aus seiner Nachbarstellung zu zwei Gradual-Tropen muß zunächst vermutet werden, daß er selbst dieser Gattung zugehört. F. Ludwig macht auf das Vorhandensein dieses Textes auf-

---

[1] Der mit Großbuchstaben versehene Text gibt den liturgischen Text wieder. Mittels Vergleich der gregorianischen Melodiefassung und der nicht-diastematischen linienlosen Seckauer Vorlage kann unschwer die Absicht der „Bearbeiter" ermittelt werden. Gemäß der Vorlage sind Verzierungen angeführt, die sich ausschließlich auf den Cephalicus bzw. Epiphonus beschränken (Vorlage für die gregorianische Fassung: LIBER USUALIS, S. 404–405).

[2] AH 49, S. 345.

[3] Es ist wieder höchst charakteristisch für die „neue" Richtung, daß der Tropustext sich aus zwei Schriftzitaten zusammensetzt: 1. Kor. 5, 7–8 und 2 Esra 8, 10, wobei das zweite Schriftzitat auch den Text für die Communio des Quatember-Mittwochs im September abgibt. Die Melodie wurde für den Tropus selbstverständlich neu geschaffen. Offenbar wurde später dieser dritte Tropusteil durch einen Text zur Communio aus dem neueingeführten Fronleichnams-Offizium ersetzt, wie ein Nachtrag in der Hs. Stuttgart Cod. bibl. Q 36 (Vorsatzblatt) dartut. Eine Folgerung, das Fronleichnams-Offizium sei 1345 in Seckau noch unbekannt gewesen, verbietet sich, wie A. Kern (*Das Offizium De corpore Christi in österreichischen Bibliotheken*, Revue Bénédictine 64, 1954, S. 46–67, bes. S. 55) darlegt, von selbst.

merksam[1] und bezweifelt, „ob die Seckauer Sänger den Tenor Sederunt (dieser in der Tat der alten tropischen Motetten-Gattung angehörenden Motette) rhythmisch richtig ergänzen konnten"; B. Stäblein benennt als Charakteristikum der deutschen Motette, „daß sie nur geistliche Texte verwendet und daß sie zum Teil sogar in alten linienlosen deutschen Neumen, also ohne Abmessung der Tonschritte und ohne Angabe des Rhythmus aufgezeichnet ist, z. B. in Seckau um 1345"[2].

Unbeschadet der noch nicht gelösten Verfasserfrage[3] muß festgehalten werden, daß das Stück als Tropus abgesungen wurde. Liturgisch würde es die Funktion einer (überlangen) Introductio ausfüllen, die – es sei betont – beim Graduale nicht gebräuchlich war und daher in dieser Notierungsart eine auffallende Abweichung vom liturgischen Brauch darstellt. (Das dreimalige Melodie-Initium *Sede(runt)* verleiht uns keine Berechtigung, von einem Auflösungs-Tropus zu sprechen, da dieser Anklang im Zusammenhang mit der Motette zu betrachten ist.) Wäre das Stück mehrstimmig gesungen worden, hätte es überdies seinen Platz im letzten Teil des Cantionars finden können. Angesichts dieser Beobachtungen müssen wir an der Einreihung in das „tropische Singen" festhalten. Am Seckauer Umformungsprozeß, der besonders deutlich die „späten" Introitus-Tropen ergriffen hatte, wurde bereits deutlich, wie ein „konservativer" Bearbeiter des Stiftes (und damit der Domkirche) Seckau versuchte, die liturgische Priorität dieser Stücke wiederherzustellen, obwohl er damit gegen die Absicht des anonymen Cantionen-Verfassers verstieß. In einem noch höheren Maße wird dieser Prozeß an *De Stephani roseo* deutlich, wo (ungeachtet der aus ganz anderen Stilprinzipien herauswachsenden Komposition) eine neue Form geschaffen wird, die freilich aller revolutionären Absichten entkleidet wurde, weil in Seckau diese Praxis später erlosch. Die Vermutung einer Vermittlung nach anderen Zentren der Kirchenmusik ist als nicht wahrscheinlich abzulehnen[4].

---

[1] AfMw V, 1923, S. 309–310.

[2] MGG III, Sp. 285. Aus diesem Grunde zählt Geering, a. a. O., S. 7, das Stück unter die Quellen und deren mehrstimmigen Inhalt. Leider wurde gerade *De Stephani roseo* später (im Abschnitt *Die Kompositionen*) nicht mehr genannt.

[3] Prof. Dr. Bernhard Bischoff-München teilte mir dankenswerterweise mit, daß nach Ansicht seines verstorbenen Freundes E. Schulz Philipp de Grève als Textdichter anzusehen ist, da das Lied in der immer noch unbearbeiteten Prager Sammlung von Liedern Philipps steht.

[4] Diese Behauptung widerspricht scheinbar den Quellenangaben der AH. Es muß als unwahrscheinlich gelten, daß Seckau die süddeutschen Zentren „inspiriert" hat. Vielmehr muß ein wichtiges Zwischenglied (St. Florian oder das mit Seckau besonders eng verbundene Reichersberg/Inn?) eingeschoben werden, dessen schriftliches Zeugnis uns verlorenging. Selbst wenn man das freiere Leben der Chorherrn in Betracht zieht (häufige wissenschaftliche Reisen), so muß etwa die „notierte" Fassung des Moosburger Graduale, mit dessen Inhalt Seckaus Hs. viele Berührungspunkte aufweist, auf einen „konkreten Hintergrund" zurückgegriffen haben.

Diese Beobachtungen werden sich noch weiter vertiefen lassen, wenn die Tropen des Ordinariums und Offiziums besprochen werden[1].

3. Die Ordinariums-Tropen

Die Ordinariums-Tropen[2] folgen dem bekannten Typ des „Auflösungs-Tropus", der gerade im Kyrie seine eindeutigste Ausprägung erfuhr. Da die Tropenproduktion hier unvermindert anhält – Beispiele sind gerade für eine (ost)österreichische Produktion Nr. 99–101 –, so wurde von den Verfassern der Texte versucht, durch neue poetische Stilmittel sich der „Ver-Cantionierung" der Tropen anzupassen, was jedoch wiederum durch das gregorianische Melisma vorbestimmt war.

Weitaus vieldeutiger nehmen sich die Tropen zu Sanctus und Agnus aus[3]. Das Sanctus- und Agnus-Melisma ist trotz den „mehr ins Phantastische ausschweifenden, 'romantischen' Lesarten deutscher und böhmischer Hs."[4] zu kurz, um eine Textunterlegung zu ermöglichen. Deshalb herrscht der „Einfügungs-Tropus" vor. Vielfach sind die bisher gewonnenen Ergebnisse mit aller Deutlichkeit hier abzulesen.

Das Strophenlied ist noch die einzige Form, die diesen Kompositionen als Grundlage dient. Dabei unterscheiden sich ältere von jüngeren Schichten, so wenn die drei Strophen musikalisch verschiedene Vertonung fanden. Dies verliert sich jedoch, so daß man als allgemeinen Typus denjenigen der unveränderten Melodie zu variablem Text herausschälen könnte. Als musikalisches Beispiel „jüngsten" Datums stehe hier das eingeschobene *Ave Maria* in das Agnus dei[5]:

[1] Abschließend sei noch festgehalten, daß die Lesarten von DREVES (AH 21, S. 195) oft berechtigte Verbesserungen am Text aufweisen. Andererseits soll berichtigt werden, daß nach Zeile 43 nicht weniger als 26 Silben wegfielen: *Spera crede nulla cede cede iuxta de mercede nullum metue nullique cede*! Ferner ist der Schluß (ab Zeile 52) vollkommen verkannt worden: *Sederunt* (DREVES: *Sede ruunt*!) *et devicti sunt afflicti mansuerunt. Esurientes et sitientes vixerunt omnes perierunt princi(pes).*

[2] Die genaue Aufstellung:
a) Kyrie-Tropen: Nr. 9, 10, 11, 12, 14
b) Gloria-Tropen: Nr. 13
c) Sanctus-Tropen: Nr. 44, 45, 46, 47, 48, 64, 66, 67, 73
d) Agnus-Tropen: Nr. 49, 50, 51, 52, 53, 54, 65, 68, 74.

[3] Gerade hier bieten die bekannten Nachschlagewerke wenig. P. WAGNER gibt überhaupt keinen Kommentar.

[4] B. STÄBLEIN in MGG I, Sp. 156. Eine unwesentliche Variante der dort zuletzt mitgeteilten Weise liegt auch unserem Agnus-Beispiel zugrunde.

[5] Fassung aus Hs. München Clm. 5539 (nachträglich, fol. 193 r). Die in Seckau niedergeschriebene Neumierung unterscheidet sich nur in einem Fall von unserer

Dieses Beispiel spiegelt in seinem Versuch, Anfang und Ende motivisch zu verknüpfen, das „letzte" Stadium, das ein Formgepräge anstrebt, wider. Von der motivischen Anreihung wird dieses „scheingregorianische" *Ave Maria* zur (bescheidenen) Formstruktur „erhoben".

4. Die Offiziums-Tropen[1]

Diametral entgegengesetzt sind Antiphonen- und Responsorien-Tropen: erstere ganz im Stil der Hohelied-Antiphonen mit den „häufig usualen, zugleich aber auch virtuosen Zügen"[2], die Tropen zum Responsorium durchwegs Auflösungs-Tropen. Ihr Vorkommen mag deshalb als bedeutend erscheinen, weil sie verhältnismäßig wenig anzutreffen sind. Zu den Tropen der zweiten Periode gehörend, welche sich „vom Ende des 11. bis zum 15. Jahrhundert zu selbständigen Gedichten in antikem Versmaß mit Assonanz und später zu regelrechten Reimstrophen kristallisierten"[3], ähneln sie untereinander sehr stark. Überblickt man die wenig vorhandenen Stücke – jegliche Übersicht über diese Gattungen fehlt, da der geplante AH-Band nie erschien –, so fällt nur eine geringe Abweichung des *Missus ab arce* von früheren Quellen[4] auf. Einen schönen Fall von melodischer Auflösung, der stellvertretend für andere stehen soll, bildet die Auflösung des Melismas zu *Plenum gratia et veritate* (zum 4. Weihnachtsresponsorium *Verbum caro factum est*), wobei sich dem Bau des Melismas (AA BB C)[5] die Cantionenform sehr gut anpaßt[6]:

Vorlage: *serena* (aGF/GFG/a). Interpolation zum lydischen Agnus IV (LIBER USUALIS S. 27).

[1] Die genaue Aufstellung:
- a) Antiphonen-Tropen: Nr. 28, 29, 30, 31, 55
- b) Responsoriums-Tropen: Nr. 56, 57, 58, 59, 75
- c) Magnificat-Tropen: Nr. 20, 21
- d) Komplet-Tropus: Nr. 22
- e) Benedicamus-Tropen: Nr. 26, 27, 71, 79, 111–119.

[2] A. Schmitz, a.a.O., S. 391.

[3] S. Bäumer, *Geschichte des Breviers*, Freiburg 1895, S. 294.

[4] Vgl. P. Wagner, a.a.O., Band III, S. 347.

[5] Die Linienfassung, die dem Seckauer Beispiel sehr nahekommt, entnehmen wir dem Einsiedler Prozessionale des 14. Jhs. 631, Mscr. 915, fol. 27v.

[6] „Für längere Neumata ist die symmetrische, mit Wiederholungen arbeitende Struktur (aa bb c) die Regel" (P. Wagner, a.a.O., Band III, S. 346).

Weitaus größeres Gewicht beanspruchen jedoch die Tropen zum Magnificat und zur Komplet, sind sie doch (nach dem übereinstimmenden Zeugnis der Choralforscher) sehr selten anzutreffen. Das Magnificat der Vesper, ebenso wie der Gesang Simeons *Nunc dimittis,* bedeutete für die beiden Gebetsgottesdienste den Höhepunkt[1]. Die Ausschmückung durch Tropen geschah jeweils durch den Einschub einer Cantio, der die beiden Höhepunkte zeitlich verlängerte, ja der rituellen Handlung während des Magnificat sogar den Charakter einer Prozession verleihen mochte.

Wie die Lieder dem Magnificat eingefügt wurden, läßt sich mit Sicherheit aus der Hs. heraus nicht mehr bestimmen. Nr. 21 folgt dem musikalischen Schema A B CC[2]; das folgende Lied (ein regelmäßiger Sechssilber) dem Aufbau:

$$\underbrace{a\ b\ c\ b}_{A} \qquad \underbrace{a\ b'\ c\ b\ \text{(erweitert)}}_{A'}$$

Um den Aufbau des Komplet-Tropus zu veranschaulichen, muß hinzugefügt werden, daß sich hier zwei Cantiones überschneiden. Dies ergibt das (scheinbar völlig zusammenhangslose) Nebeneinanderstehen zweier Tonarten: *Novae lucis* schwankt zwischen dorisch und phrygisch[3] – wenn man hier überhaupt noch die kirchentonartlichen Einordnungen anwendet, dann dies wegen der liturgischen Funktion des Gesangs –, *Nunc dimittis* in der III. Tonart (Psalmodie) und (der Benedicamus-Tropus) *Resonet* gar im eindeutigen Dur. Das äußerst verwirrende Gebilde setzt sich aus Versen (in der liturgischen Funktion einer Introductio), den einzelnen Versen des Lukas-Textes *Nunc dimittis* und der jeweiligen Cantio-Strophe zusammen:

V(ersus) – *C(anticum)* *S(imeonis)* – *Ca(ntio)*

Um sämtliche Teilglieder einzurahmen, würde der Aufbau V–CS–Ca sich jeweils fortsetzen, wenn nicht durch den Einschub des *Resonet* ein neuerliches Umstellen sich ergeben würde, welches sich in Wirklichkeit als das Primäre erweist:

R(esonet) – CS – V – Ca.

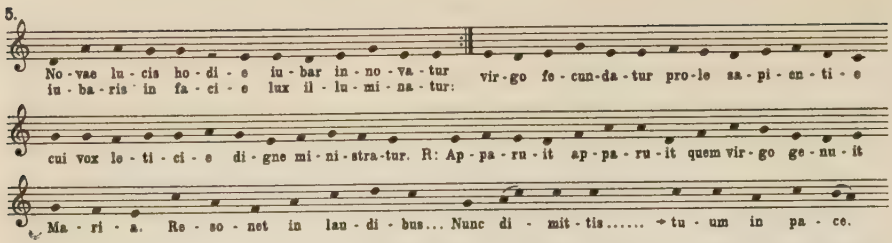
Durch diese doppelte Verschränkung wird der Aufbau zwar deutlicher, aber er erfährt musikalisch eine spürbare Komplizierung. Dem Aufbau: R–CS–V–Ca, der zweimal mit stets wechselndem Vers durchgeführt wird, entspricht musikalisch:

---

[1] Näheres bei L. Eisenhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik,* Band II, Freiburg 1933, S. 544 und 550.

[2] Spanke 1, S. 593. Im übrigen wäre hier eine weitere Frage zu erörtern, welche aber nur durch Aufstellung von Hypothesen zu lösen ist: die tanzmäßige Aufführung einiger dieser Gesänge. Es sei auf H. Spanke, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters,* Neuphilologische Mitteilungen 31, 1930, S. 143–170, bes. S. 160 ff., verwiesen. Nach wie vor – dies zeigt sich hier erneut – sucht dieses Gebiet einen Bearbeiter.

[3] Ähnlich der Oster-Introitus *Resurrexi,* der als IV. Tonart bezeichnet ist, aber weitgehend dorisch verläuft.



Diese doppelte Umrahmung tritt zu dem aufgezeichneten Vorgang bei den Introitus-Tropen in Parallele. Abgesehen von dem hohen Wert für den Liturgiker[1] vermittelt dieser Aufbau auch dem Choralforscher einen tiefen Einblick in musikalische Formentwicklungen des Spätmittelalters.

Für die Benedicamus-Tropen, deren geschichtliche Bedeutung so außerordentlich wegen ihrer Übergangsfunktion sich ausnimmt, ist Seckau mit einer reichen Anzahl von Beispielen vertreten. Soweit wir an Hand von Gegenüberstellungen mit Linienfassungen urteilen können, stehen diese Formen ebenfalls im Rahmen der von uns besprochenen Entwicklungen. Soweit zweistimmige Fassungen notiert sind, hat Geering[2] sie eingehend besprochen[3].

D und E. Cantionen und Conductus

Mangels eines geeigneten Vergleichsmaterials entzieht sich gerade dieses Gebiet mit seinen Beispielen einer eingehenden Besprechung. Für die einzige Cantio unseres Cantionars hat Spanke[4] einen Hinweis gegeben. Zwei der Conductus (Nr. 42 und 69) stehen zwei Evangelien zur Seite. Gerade hier, wo die Überschrift *(Incipit Cancionarium)* Neues erwarten läßt, werden wir enttäuscht. Doch nur scheinbar, denn aus dem Gesamtcharakter der Handschrift wird ersichtlich, welche Rolle das Element der „Cantio" spielt. Weniger in dem uns bekannten Sinn des „einstimmigen lateinischen Liedes des MA., zumeist geistlichen Inhalts"[5], vielmehr in einem textlichen und musikalischen Umformungsprozeß, der auf die endgültige Gestalt der Cantio zuläuft. Die neue Richtung erweist sich dabei so stark, daß sie alle Formen durchdringt, einmal stärker, einmal schwächer. Als allgemeines Kennzeichen darf dabei angesprochen werden, daß versucht wird, einer – vom heutigen Gesichtspunkt aus betrachtet – spätmittelalterlichen Entartung des grego-

[1] Darüber wird demnächst in der MF berichtet.

[2] A. a. O., S. 25 f.

[3] Es stimmen überein (Nummern unserer Handschrift, Seitenzahlen und Nummern von Geering): Nr. 27 (S. 68, Nr. 31), 111 (S. 67, Nr. 22), 112 (S. 68, Nr. 25), 113 (S. 66, Nr. 10), 114 (S. 67, Nr. 24, Notenbeilage S. 99), 115 (S. 69, Nr. 41 a–d), 118 (S. 65, Nr. 7, Notenbeilage S. 92), 119 (S. 68, Nr. 39).

[4] Spanke 1, S. 591.

[5] So E. Jammers in MGG II, Sp. 788.

rianischen Chorals zu entgehen und die „liturgische Form" als Dominante in Erscheinung treten zu lassen[1].

Weil diese Tendenz den uns unbekannten Verfertiger der Hs.[2] beseelt hat, dürfte ihm auch der Titel des Cantionariums nahegelegen sein. Auch diese Sammel-Handschrift steht nicht außerhalb der Gesamtentwicklung ihrer Zeit, wohl aber weist sie einen so eigenständigen Zug auf, daß ein intensives Studium sich für den mittelalterlichen Choralforscher sehr lohnen dürfte.

---

[1] Vgl. Schmitz, a.a.O., S. 408–409.

[2] Verfertiger im Gegensatz zum Schreiber, der ja bekannt ist (vgl. B. Roth, a.a.O., S. 17).

Zur Frage der Dur-Moll-Polarität

von

PETER SCHMIEDEL

I

Wenn heute auch das Tonsystem weit über die Dur-Moll-Tonalität hinausgegangen ist, so daß der alte Streit um Polarität oder Nichtpolarität[1] längst nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses steht, so sind doch in letzter Zeit neue Forschungsergebnisse veröffentlicht worden, die auch diese Frage in einem neuen Licht erscheinen lassen. Gemeint sind vor allem die Versuche Husmanns mit getrenntohrigem Hören, die in der Schrift „Vom Wesen der Konsonanz"[2] zur Bekräftigung der schon von Helmholtz aufgestellten Koinzidenztheorie[3] führen und die deshalb neu sind, weil sie nicht nur die Helmholtzsche Koinzidenztheorie zu bestätigen scheinen, sondern weil sie diese in noch größerem Umfang, als es Helmholtz selbst angab, für die Tonverwandtschaft und die Konsonanz als Grund vermuten lassen.

Helmholtz hatte die Koinzidenz hauptsächlich für die Begründung der Tonverwandtschaft bei Sukzessiv-Intervallen herangezogen, war aber bei der Erklärung der Simultan-Intervalle mehr von der Gefälligkeit des Zusammenklanges als von der Zusammengehörigkeit der Intervalltöne ausgegangen und hatte deshalb die durch Schwebungen und Kombinationstöne verursachte Störung bei dissonanten und verstimmten konsonanten Klängen stärker beachtet als die Koinzidenz bei den konsonanten Klängen.

Husmann kommt dagegen zu der Annahme, daß auch bei Simultan-Intervallen in erster Linie die Koinzidenz irgendwelcher Partialtöne[4] für das Kon-

[1] Als Hauptvertreter des Gedankens einer Polarität von Dur und Moll gelten allgemein Oettingen, Riemann, Karg-Elert. Sie halten die Verschiedenheit und gegenseitige Bezogenheit von Dur und Moll für eine Polarität, für eine entgegengesetzte Gerichtetheit wie positiv und negativ. Dur wird meist aufsteigend, auf dem Grundton stehend, Moll herabhängend, am oberen Ton hängend beschrieben. Ihnen steht als stärkstes Extrem die Gruppe der sogenannten Monisten gegenüber, unter die z. B. Rameau, in neuerer Zeit auch Achtélik gezählt werden. Dazwischen gibt es Abstufungen mannigfaltigster Art.

[2] H. Husmann, *Vom Wesen der Konsonanz*, Heidelberg 1953.

[3] H. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.

[4] Nähere Erläuterungen im Abschnitt III.

sonanzempfinden maßgebend ist und daß hinzukommende Schwebungen und Kombinationstöne die Konsonanz nur sekundär zu stören vermögen, aber „wesensmäßig" nichts mit der Konsonanz zu tun haben (S. 30). Die mitgeteilten Versuchsergebnisse sprechen sehr für diese Annahme.

Sofern die Koinzidenz als wesensmäßiger Grund für die Konsonanz und Tonverwandtschaft aufgestellt wird, erscheint es angebracht, auch die Struktur der Tonsysteme auf Grund der Koinzidenztheorie zu untersuchen und speziell das hier aufgeworfene Thema von dieser Seite aus zu beleuchten, ohne daß jedoch tiefer auf psychologische Fragestellungen und Schwierigkeiten eingegangen werden soll.

II

Eine solche Stütze des Tonsystems, die schon im Tonmaterial begründet liegt und gewissermaßen ein „Zusammenpassen" der Töne „verursacht", wird von vielen Theoretikern abgelehnt; das könnte selbst dort geschehen, wo die Koinzidenztheorie für die Begründung der Konsonanz vielleicht Anerkennung finden würde. Man hält dabei – übertrieben ausgedrückt – die musikalische Tonbeziehung für viel zu geistig, als daß sie durch solch eine materielle Handhabe, wie die Koinzidenz es ist, mechanisiert werden könnte, und läßt demnach nur die Tonverhältnisse selbst als geistige Beziehungen der Töne gelten. Man muß aber trotz der Koinzidenz nicht befürchten, daß dem Geist bei der Aufstellung und der musikalischen Verwendung des Tonsystems nichts mehr zu tun übrig bliebe. Es ergibt sich bei genauerem Hinsehen eine Fülle von geistiger Tätigkeit, wie Auswahl der Töne aus dem unendlich großen Tonverwandtschaftsraum, deren Anordnung u. ä., sowie die während des Musizierens fortwährend aufrechterhaltene Erinnerung an frühere Töne und der dauernde Überblick über das System, ähnlich wie es etwa Jens Rohwer[1] beschreibt, so daß durchaus nicht die Gefahr der Unterjochung der Musik unter die Mechanik der Koinzidenz besteht, erst recht nicht dann, wenn man die Anerkennung der Koinzidenz als bevorzugtes Konsonanzprinzip für eine freiwillige und jederzeit lösbare Bindung des Geistes ansieht.

Andere Theoretiker wieder – angefangen von Rameau[2] bis zu Achtélik[3] – vertreten die Naturtonlehre, lehnen die Begründung des Systems aus Konsonanz oder Tonverwandtschaft ab und stützen sich auf die Behauptung – nun speziell auf unser Thema zugeschnitten – der Dreiklang hätte in der Obertonreihe sein Vor- oder Urbild, und dieses Vorbild werde nur nachgeahmt. Der Durakkord sei die Imitation der Partialtöne 4, 5 und 6 (c′, e′ und g′ bei C als Grundton), der Mollakkord die der Partialtöne 10, 12 und 15 (e″,

[1] J. Rohwer, *Tonale Instruktionen und Beiträge zur Kompositionslehre,* Wolfenbüttel 1949/50; mitgeteilt im Kongreß-Bericht Lüneburg 1950, S. 214.

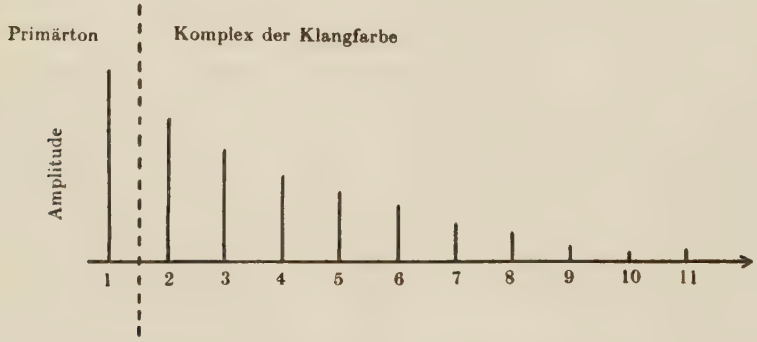
[2] *Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore,* 1752.

[3] *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien,* Leipzig 1922.

g'' und h'' bei C als Grundton). Dur habe also ein wesentliches Übergewicht über das nicht so zentral liegende Moll, das außerdem die Zwischentöne 11, 13 und 14 überspringen müsse.

Das würde als wesentliches Ergebnis dieser Lehre über die Beziehung beider einstmals so wichtiger Akkorde Gültigkeit besitzen, wenn nicht die Grundvoraussetzung angreifbar wäre. Denn schauen wir genauer nach, wie sehr sich die Reproduktion vom Original entfernt, dann erscheint es uns nahezu unmöglich, die gewollte Beziehung bestätigen zu können.

Die Dreiklangsbeziehung 4 : 5 : 6 ist ein Ausschnitt aus der Partialtonreihe, der im ganzen Komplex unauffällig eingebettet liegt. Der eine Primärton mit der von allen Partialtönen meist größten Amplitude hat den Komplex der Klangfarbe als geschlossenes Ganzes an sich, welcher, vom Hörer unbemerkt, tatsächlich aus sehr vielen Einzeltönen, den Partialtönen, mit meist nach der Höhe zu abnehmenden Amplituden besteht. Aus dieser Ganzheit ist der Dreiklang nur ein Teil, von den wenigsten als solcher gehört und erst nach großer Übung und Konzentration bemerkbar. Seit unseren ersten Hörerlebnissen hören wir fast nur Töne mit Partialtonreihen, also Töne mit Klangfarben, und selbst dann, wenn ab und zu einmal ein reiner Sinuston dazwischen geraten sein sollte, würde die Nichtlinearität des Ohres sofort Obertöne bis mindestens zum achten nachgebildet haben, so daß auch wieder der Komplex als Ganzheit da ist. In schematischer Darstellung sieht das so aus:

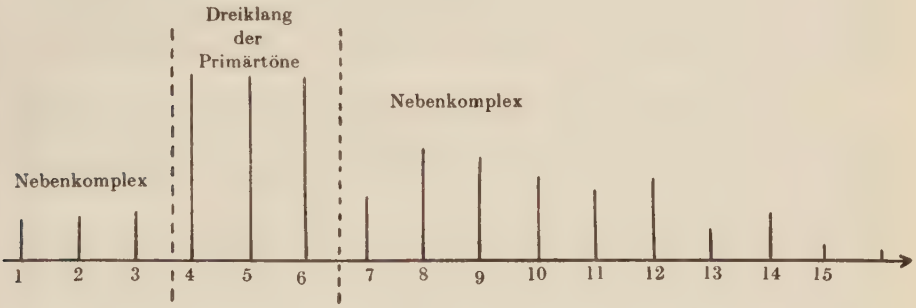


Der reale Dreiklang dagegen besteht aus drei Primärtönen, die, jeder für sich, je einen Klangfarbenkomplex besitzen, und die dazu noch mit Hilfe der Nichtlinearität eine Fülle von Kombinationstönen und mit den Obertönen und Kombinationstönen eine stattliche Menge von Schwebungen erzeugen. Für einen schnellen Überblick über die entstehenden Kombinationstöne besagt eine Faustregel, daß sich der betreffende Mehrklang selbst in die ihm auf Grund der Verhältnisse seiner Partialtöne zugehörige Partialtonreihe einfügt und die ganze Reihe mit Hilfe von zum Teil mehrfachen Kombi-

nationstönen und Partialtönen unter und über sich nachbildet. Der Klang 4 : 5 : 6 erzeugt also 1, 2, 3 . . . 7, 8, 9, 10 . . . aus sich heraus zusätzlich[1].

Damit ergibt sich hier zwar ein ähnliches Bild wie oben in der Partialtonreihe des einen Primärtones, und doch ist diese Erscheinung sehr verschieden von der dortigen, was auch Husmann kurz auf S. 22 erwähnt. Zunächst ist das Verhältnis Primärton – Nebentöne ganz verschoben. Außerdem ist bei der Faustregel die Stärke der einzelnen Nebentöne noch nicht berücksichtigt. Sie ergibt sich aus der Anzahl der Kombinationstöne, die einen Ton der Reihe zusammensetzen, und aus der Ordnung, aus der diese Kombinationstöne stammen (Husmann, S. 12 und Anhang). Auf keinen Fall ist aber einer der Kombinationstöne stärker als einer der Primärtöne. Man erkennt die Kombinationstöne außerdem erst nach längerem Hinhören und einer gewissen Konzentration und hat das Gefühl, daß sie irgendwie nicht zum realen Klang gehören, sondern wie ein Schatten dahinterstehen.

Es ergibt sich also hier folgendes Bild:



Für den Mollklang gilt das Entsprechende. Dabei wurden die entstehenden Schwebungen noch nicht einmal berücksichtigt.

Der Unterschied zwischen dieser Erscheinung und der oben dargestellten ist sehr stark, und es ist sehr unwahrscheinlich, daß man ganz unbewußt den in der Ganzheit Klangfarbe eingebetteten Teil 4 : 5 : 6 zum Dreiklang der Primärtöne 4 : 5 : 6 ans Licht gebracht habe. Beide Erscheinungen sind in ihrer ganzen Form so verschieden, daß wir andere Wege suchen müssen, um die Bildung der Dreiklangserscheinung erklären zu können. Darüber hinaus machen aber auch Husmanns Versuche sehr wahrscheinlich, daß die Kombinationstöne

[1] Das ergibt sich bei der Ausrechnung der schon von Helmholtz angegebenen Formel für die Kombinationstöne: $| f_1 a \pm f_2 b | = K_{a,b}$. f_1 und f_2 sind die Frequenzen der Intervalltöne, a und b beliebige ganze positive Zahlen, und K ist der bei irgendeiner Festlegung von a und b jeweils entstehende Kombinationston mit den Ziffern a und b als Indizes, die in ihrer Summe a + b die Ordnung des betreffenden Kombinationstones ergeben (Husmann, a. a. O., S. 12). Es fallen oft mehrere $K_{a,b}$ auf dieselbe Frequenz, nämlich alle die, für die $f_1 a + f_2 b$ oder $| f_1 a - f_2 b |$ gleich ist, so daß schließlich die erwähnte Reihe, von 1 angefangen, entsteht, wie sie auch Husmann auf S. 22 angibt.

und die Schwebungen primär für das Konsonanzempfinden unwesentlich sind.

Mit ihrer Grundannahme Vorbild – Imitation fällt die ganze Naturtonlehre, es fällt jedoch nicht die wesentliche Beteiligung der Obertöne an der Verwandtschaftsbildung. Im Gegenteil, gerade sie sind es ja, die nach der Koinzidenztheorie durch ihr Aufeinanderliegen die Konsonanz herbeiführen, aber wie anders ist doch ihre Mitwirkung dabei.

III

Der Grundsatz der Koinzidenz läßt sich so ausdrücken: Fallen bei mindestens zwei Tönen irgendwelche Partialtöne zusammen, so kann sich bei entsprechender seelischer Aktivität, die man auch als gerichtete Aufmerksamkeit bezeichnen kann, eine unmittelbare – selbstverständlich nach den jeweils koinzidierenden Partialtönen abgestufte – Verwandtschafts- oder Konsonanzempfindung bilden. Fallen keine Partialtöne zusammen, dann kann der Eindruck direkter Verwandtschaft oder Konsonanz nicht entstehen.

Das betrifft sukzessive, simultane und auch binaurale Intervallle (und eventuell Klänge).

Bei sukzessiven Intervallen muß ein Partialton des späteren Tones auf eine solche Stelle der Basilarmembran fallen, auf der der vorige Ton ebenfalls irgendeinen Partialton liegen hatte. Die Möglichkeit der Koinzidenz ist also hier durchaus gegeben.

Beim binauralen Hören muß der Vergleich der zusammenfallenden Partialtöne offenbar erst in den Kreuzungs- oder Berührungspunkten zwischen der rechten und linken Gehörbahn erfolgen, was durchaus denkbar ist, da die einzelnen Haarzellen bzw. Haarzellengruppen ihre zugehörigen Nerven bis zum Gehirn laufen lassen, also offenbar auf der ganzen Bahn jedem Ton ganz bestimmte Nerven zugeordnet haben. Zwar ist die Schnecke bei beiden Ohren in ihrer Form verschieden, es entspricht also beim Vergleich derselben Tonhöhen nicht exakt jeder Ort der Basilarmembran links dem geometrischen Spiegelbild rechts[1], aber wir hören seit unserer Geburt jeden Ton auf beiden Ohren gleichzeitig und haben uns daran gewöhnt, die entsprechenden Nerven zu koppeln.

Schwierig bleibt immer die Frage, ob nicht doch zwischen beiden Ohren eine Knochenleitung stattfindet. Eine solche Möglichkeit wird aber bei der geringen Lautstärke der Primärtöne in den Husmannschen Versuchen die Ergebnisse kaum zu beeinträchtigen vermögen. Husmann selbst sagt aus, daß weder er noch seine Versuchspersonen Schwebungen oder Kombinationstöne bei binauralem Hören bemerkt hätten. Damit kann die Übertragung

[1] O. F. Ranke und H. Lullies, *Gehör, Stimme, Sprache,* Berlin, Göttingen, Heidelberg 1953.

eines Tones durch die Knochen auf das andere Ohr als sehr unwahrscheinlich angesehen werden.

Auch im binauralen Hören ist also die Möglichkeit der Koinzidenz durchaus gegeben.

Bei simultanen Intervallen fallen die betreffenden Partialtöne direkt zusammen, und gerade das dient zur Zielscheibe wiederholter Angriffe. Man macht nämlich oft geltend, daß unmöglich unterschieden werden könne, ob ein Ton aus einem, zwei oder mehr gleichhohen Tönen zusammengesetzt sei, daß demzufolge auch das Verschmelzen zweier Partialtöne bei der simultanen Konsonanz unbemerkt bliebe. Dieser Einwand beachtet nicht, daß die Partialtonreihe eine feste Ganzheit der Klangfarbe, eine unbewußt empfundene „Gestalt" in Form einer Kette von Partialtönen – oder, wenn man die Partialtöne als Punkte auffaßt, in Form einer Punktreihe wurde, bei der zwar die Einzelbestandteile nicht getrennt beobachtet werden, bei der aber jede kleinste Veränderung nur eines Partialtones sofort bemerkt wird, indem sich nämlich sofort auch der Ganzheitseindruck, die Klangfarbe ändert. Und es sollte nicht unbewußt bemerkt werden, wenn sich zwei solche Gestalten in einem ihrer Punkte kreuzen? Wenn man auch nicht erlebt, daß dieser Kreuzungspunkt aus zwei Partialtönen statt aus einem besteht, dann erlebt man doch sicher, daß dieser gemeinsame Partialton sowohl von der einen Gestalt als auch von der anderen beansprucht wird, daß er sich in beide Gestalten einfügt, zu beiden gehört. „Das Einmünden", das die Versuchspersonen Husmanns bei den konsonanten Stellen des Heulintervalles empfanden, deutet auch darauf hin.

Danach ist die Koinzidenz nicht nur eine objektive Tatsache, sondern auch ein teilweise unbewußtes Erlebnis und gerade aus diesem Doppelaspekt heraus so zwingend und so wichtig. Das Imitieren einzelner Gebiete der Partialtonreihe wurde oben als recht unwahrscheinlich hingestellt, weil die beiden Erscheinungen der Vorlage und der Kopie stärkere Verschiedenheiten aufweisen. Hier in der Koinzidenz dagegen wird der Eindruck der Tonverwandtschaft unmittelbar, direkt erreicht, ohne vergleichende Zwischenarbeit. Man hat nur den Eindruck, daß etwas „einmündet", kann sich aber keine Rechenschaft darüber ablegen, wie es vor sich geht. Man braucht die beiden beteiligten Klangfarben nicht erst zu zergliedern, man muß nicht einmal wissen, daß fast jeder Ton Obertöne enthält, sondern erlebt unmittelbar eine Bevorzugung der koinzidierenden Intervalle. Das genaue Wissen, wie ein Intervall sein muß, wenn es konsonant sein soll, jedoch das Fehlen eines Wissens um das Warum ist ein urmusikalisches Verhalten; auch der Komponist legt sich oft keine Rechenschaft darüber ab, warum er so schreibt und nicht anders. Auch in diesem Punkte hat die Koinzidenztheorie sehr viel für sich.

Die Koinzidenz vermag also die Unmittelbarkeit des Intervallerlebnisses sehr gut zu erklären, ebenso die Genauigkeit, mit der die Versuchspersonen

die Intervalle bei noch sehr kleinen Differenzen auf Konsonanz bestimmen konnten (Husmann, S. 36). Aber gerade diese Genauigkeit könnte wie ein Widerspruch zum Konsonanzempfinden aussehen. Denn nehmen wir nicht auch verstimmte Intervalle für die reinen, bewegen wir uns nicht dauernd in dieser leidigen Temperatur und halten doch z. B. die temperierte Quinte eben für die Quinte, obwohl sie ob ihrer Verstimmung ein weit komplizierteres Intervall als 3 : 2 ist? Wie exakt hörten doch dagegen die Versuchspersonen Husmanns ihre Intervalle. Beim Sukzessiv-Intervall könnte das Ohr eine kleine Verschiebung des Koinzidenzortes vielleicht in Kauf nehmen, im binauralen Hören jedoch gibt es offenbar keine Kompromisse, und im Simultan-Intervall sollte man zunächst auch annehmen, daß nur genaue Deckung zweier Partialtöne den Eindruck der Konsonanz erwecken könnte, wenn hier nicht die Natur eine gewisse Ungenauigkeit beginge. Zwei noch sehr eng benachbarte Töne ergeben nur einen gemeinsamen Mittelton, der zwar in der Lautstärke und meist auch in der Tonhöhe schwankt, der aber doch als nur ein Ton gehört wird. Dieses Verschmelzen dicht benachbarter Partialtöne fällt im binauralen Hören weg, weil beide Nachbarn auf die beiden Ohren verteilt sind, so daß die Genauigkeit dort größer ist als in der üblichen musikalischen Situation.

IV

Es gelingt auch mit dieser Theorie ohne Zuhilfenahme weiterer Begründungen nicht, einen exakten Strich zwischen Konsonanz und Nichtkonsonanz (oder Dissonanz) zu ziehen, denn die Partialtonreihe läuft theoretisch bis ins Unendliche und hat praktisch eine sehr variable obere Grenze. Auch der neunte Partialton, bis zu dem sich etwa subjektive Obertöne aus Sinustönen nachbilden dürften (Husmann, S. 19), kann nicht als Grenze gelten, denn kaum ein Instrumentalton außer Stimmgabel, Flöte oder gedackter Orgelpfeife beschränkt sich auf diese wenigen Partialtöne. Eine solche Trennung der Klänge von Natur aus wird aber auch von keiner Theorie erwartet. Gerade diese Unterscheidung wird immer dem subjektiven Empfinden anheimgestellt bleiben, je nachdem, welchen Grad oder welche Art der Verwandtschaft der betreffende Musiker oder die betreffende Kultur gerade noch als konsonant empfinden will. Das setzt jedoch eine exakte Differenzierung der einzelnen Verwandtschaftsformen voraus, und eine solche Differenzierung muß nun allerdings von einer Tonverwandtschaftslehre erwartet werden. Eine solche Differenzierung wird von der Koinzidenz in sehr ausführlichem Maße gegeben.

Wenn man nämlich bei der Stärkeänderung nur eines Partialtones sofort eine andere Klangfarbe empfindet, dann ist es sehr wahrscheinlich, daß man auch einen anderen Koinzidenzpunkt zweier Töne als anderen, ganzheitlichen Gefühlseindruck, als andere Intervallfarbe empfindet. Wenn sich die beiden

festen Gestalten in einem oder mehreren Punkten schneiden, dann ist es für die Empfindung maßgebend, mit welchen Punkten der Gestalt das geschieht, zumal die Partialtonreihe einen gewissen Quantencharakter besitzt und ihre einzelnen Quanten, die Partialtöne, offenbar qualitativ unterscheidet, was bei der Klangfarbenempfindung deutlich wird. Denn wenn es tatsächlich so ist, wie die Physik der Klangfarbe es behauptet, daß die Amplitude der einzelnen Partialtöne, also deren Beteiligungsstärke am Komplex, den äußeren Grund für die Empfindung der Klangfarbenqualität liefert, dann folgt daraus, daß die einzelnen Partialtöne als verschiedene Qualitäten empfunden werden. Über die Entsprechung zwischen bestimmten Partialtönen und bestimmten Klangfarben bestehen meines Wissens noch keine genaueren Untersuchungen, und es sollen hier nur einige Vermutungen ausgesprochen werden.

Zunächst wird – ohne daß damit schon eine Qualität zusammenhängen muß – die Größe der Nummer des ersten koinzidierenden Partialtones nicht ohne Bedeutung sein, insofern nämlich, als tiefere Partialtöne wahrscheinlich engere Verwandtschaft ergeben als höhere. Es wird also einfach nach der Höhe, nach zunehmender Größe der Partialton-Nummer unterschieden werden müssen. Außerdem steht die Nummer des ersten koinzidierenden Partialtones im umgekehrten Verhältnis zur Häufigkeit der Koinzidenzpunkte beider verwandtschaftlicher Partialtonreihen.

Weiterhin wird aber auch sicher mindestens zwischen Oktavtönen und anderen unterschieden werden müssen. Die Oktave 1 : 2 kehrt in der ganzen Reihe zwischen jeder Zweierpotenz wieder: 2, 4, 8, 16 usf. und nimmt mit zunehmender Größe der Potenzen immer mehr neue Töne zwischen die Oktavtöne auf. In der ersten, 1 : 2, liegt noch kein Ton dazwischen. Zwischen 2 und 4 liegt der Partialton 3, zwischen 4 und 8 liegen 5, 6 und 7 usw.

Diese Unterscheidung in Oktavtöne (Zweierpotenzen) und andere ist sicher ein wichtiges Moment bei der Differenzierung der einzelnen Konsonanzen, je nachdem, ob bei beiden Tönen je eine Zweierpotenz zur Deckung gelangt, oder nur bei einem, oder bei keinem. Aber auch der Unterschied der anderen Partialtöne wird ins Gewicht fallen, ob sie z. B. in der dritten Oktave zum erstenmal auftreten, wie 5 und 7, oder erst in der siebenten, wie 17, 19 usw., ob sie ferner bei ihrem ersten Auftreten im unteren Teil der Oktave liegen, wie die 5, die zwischen der 4 und der 6 liegt, beides Töne, die schon in der vorigen als 2 und 3 erschienen, oder im oberen Teil, wie die 7.

Diese Differenzierung läuft also ungefähr auf die Charakterisierung hinaus, die J. Handschin[1] bei seiner Diskussion über Konsonanz im Kapitel „Die harmonische Teilung" (S. 211 ff.) für normale Intervalle vornimmt. Sie wird hier nur dadurch erschwert, daß es sich nicht um ohne weiteres zu beobachtende Intervalle handelt, sondern um unbeachtete Partialtöne, die in

[1] *Der Toncharakter*, Zürich 1948.

dem Ganzheitskomplex „Klangfarbe" unbemerkt eingebettet sind. Von ihnen wird vermutet, ihre Eigenschaft käme dadurch zum Vorschein, daß zwischen zwei Primärtönen unbewußt eine Intervallfarbe empfunden wird, wenn mindestens zwei zu solchen unbeachteten Intervallen gehörende Partialtöne, von den zwei verschiedenen Primärtönen stammend, aufeinanderfallen, daß sie also ihre beschriebenen Eigenschaften einem Primärton-Intervall vermitteln, wenn sie dabei als koinzidierende Partialtöne fungieren. Eine Trennung zwischen Intervall und Intervalltöne müßte dabei auch noch vorgenommen werden.

Es wäre dabei auch zu untersuchen, ob nicht eine gewisse Wechselwirkung zwischen diesen Obertoneigenschaften und den jeweiligen Systemeigenschaften der Primärtöne besteht, derart, daß Systemeigenschaften gebräuchlicher Tonsysteme rückwirkend auch die Partialtoneigenschaften beeinflussen können, obwohl die Partialtöne bei der Systembildung im Sinne der Koinzidenztheorie beteiligt waren, die Partialtoneigenschaften also zunächst auf die Systemeigenschaften eingewirkt haben müßten.

Im übrigen steht die Koinzidenztheorie ganz in der Nähe der Auffassung Paul Hindemiths[1] über die Systembildung, so wie er sie mit seinen Begriffen Sohn, Enkel, Urenkel usw. beschrieben hat.

Indessen sollten diese schwierigen Differenzierungsfragen nur erwähnt, nicht aber zum Baustein für das Erreichen des hier gesteckten Zieles verwendet werden. Damit begibt man sich der Möglichkeit, das Problem der subjektiven Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz näher zu behandeln, muß auch die Frage nach dem Grund für die gerade so und nicht anders getroffene Auswahl der Töne zum System außer acht lassen, muß auch speziell die Begründung dafür, daß gerade diese drei und keine anderen Töne zum Dreiklang verwendet werden, unterlassen und kann nur die eng damit zusammenhängende Frage erörtern, ob bei der Zusammenstellung der Dreiklänge nicht gewisse Gruppenbildungen der drei Partialtonreihen nach ganz bestimmten Gesetzen vor sich gehen, nach Koinzidenzgesetzen, von denen der Dreiklang nur ein Ausschnitt aus einer vom Gesetz bestimmten Reihe ist. Wenn die Koinzidenz als psychologische Ursache für das Konsonanzempfinden angenommen wird, würde schon die Aufstellung solcher Gesetze für die Psychologie der Tonsysteme von Bedeutung sein.

Eine von den hier angeschnittenen Fragen jedoch soll für das Folgende Bedeutung haben. Im weiteren Verlauf der Arbeit soll als sicher angenommen werden, daß eine Koinzidenz tieferer Partialtöne, also eine solche mit niedrigerer Partialtonnummer, stärker ist als eine Koinzidenz mit höheren Partialtönen, daß die Verwandtschaft enger ist, wenn tiefe Partialtöne koinzidieren.

---

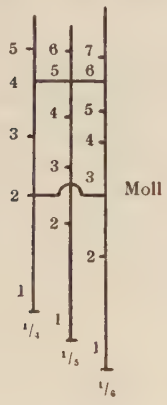
[1] *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*, neue erw. Ausg. Mainz 1940, S. 50 ff.

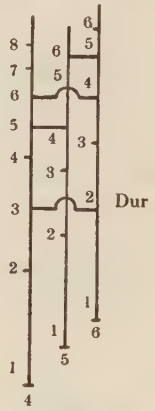
V

Stellen wir zunächst allgemein fest, wie bei den beiden zur Erörterung stehenden Klängen die Koinzidenz liegt. Dazu ist es vorerst gleichgültig, ob der Mollklang als das Verhältnis 10 : 12 : 15 oder als $^1/_6 : ^1/_5 : ^1/_4$ geschrieben wird. Bei beiden bleibt das Verhältnis dasselbe, es ist das harmonische. Ebenso gleichgültig ist es, ob man den Durdreiklang als 4 : 5 : 6 oder als $^1/_{15} : ^1/_{12} : ^1/_{10}$ einsetzt. Hinter beiden Verhältnissen steht die arithmetische Reihe.

Beim ersten Hinsehen kann man feststellen, daß im Mollklang alle drei Primärtöne mit ihren Reihen in einem gemeinsamen Punkt zusammenliegen, daß im Durklang dagegen stets nur je zwei Partialtöne einen gemeinsamen Punkt haben, wenn man nicht den Ton 60 in der Ganzzahlenschreibweise, den Ton 1 in der Bruchschreibweise als den gemeinsamen nehmen will. Dieser Ton liegt aber in der Partialtonreihe so hoch, daß die tieferen Koinzidenzen wohl stärker ins Gewicht fallen dürften. Darüber wird im Abschnitt VII noch mehr gesagt werden.

Im Mollklang liegt	Im Durklang liegt
die 6 des $^1/_6$ auf der 4 des $^1/_4$,	die 5 der 6 auf der 6 der 5,
die 5 des $^1/_5$ auf der 6 des $^1/_6$,	die 6 der 4 auf der 4 der 6,
die 4 des $^1/_4$ auf der 5 des $^1/_5$.	die 5 der 4 auf der 4 der 5.



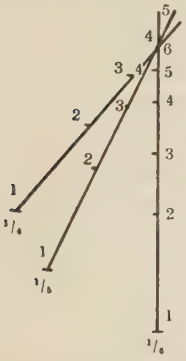


Das Rahmenintervall beider Klänge, die Quinte, hat in beiden Formen schon eine Oktave tiefer Koinzidenz, was mit der von Handschin[1] hervorgehobenen Bemerkung Hindemiths[2] in Einklang steht, daß in jedem Akkord stets das Quintintervall das stärkere ist.

Aus obiger Darstellung kann man entnehmen, daß der Mollklang nur eine Zweierpotenz, die 4, und zwar nur bei einem Ton, dem oberen, benutzt, auf der die 5 bzw. die 6 der beiden anderen Töne liegen, während der Durklang auch nur diese eine Zweierpotenz, jedoch zweimal benutzt, indem die beiden oberen Töne ihre 4 auf die 5 bzw. die 6 des unteren Tones legen. Das Prinzip des Mollklanges ist ganz offensichtlich: ein gemeinsamer Ton-

[1] *Der Toncharakter*, a. a. O., S. 132. [2] *Unterweisung*, a. a. O., S. 120.

punkt wird von den einzelnen Partialtonreihen, angefangen bei der obersten und nach unten durchlaufend betrachtet, nacheinander mit den Partialtönen 4, 5 und 6 belegt. Diese Beobachtung machte schon Oettingen[1] zur Grundlage seines „Phonisch".



Im Durklang dagegen ist offenbar der Partialton 4 jedes der beiden oberen Primärtöne, gleichzeitig die Verhältniszahl des unteren Primärtones (die 4), der ausschlaggebende. Dieser vierte Partialton der Dreiklangstöne 5 und 6 belegt den fünften und sechsten Partialton des unteren Dreiklangstones 4. Wenn man bei der Betrachtung des Dreiklangs vom Grundton, dem Dreiklangston 4 ausgeht, dann sieht man, wie die vierten Partialtöne aller höheren Dreiklangstöne diejenigen Partialtöne des Ausgangstones 4 belegen, die mit den koinzidierenden höheren Dreiklangstönen (Primärtönen) dieselbe Nummer haben: der fünfte Dreiklangston belegt mit seiner 4 den fünften Partialton der 4, und der sechste Dreiklangston belegt mit seiner 4 den sechsten Partialton des Dreiklangstones 4. Daß auch noch der Grundton selbst, der Dreiklangston 4, mit seiner 4 auf dem vierten Partialton des Dreiklangstones 4 liegt, daß er also seine eigene 4 auf seiner eigenen 4 liegen hat, ist eine Selbstverständlichkeit, die man sich wegen ihrer Trivialität fast scheut auszusprechen, die aber keinen Widerspruch zum allgemeinen Prinzip entstehen läßt: Der vierte Partialton einer jeden der drei Partialtonreihen belegt, diesmal in der Betrachtung bei der unteren Partialtonreihe begonnen, durchlaufend die 4, 5 und 6 der Partialtonreihe des unteren Tones. Dabei belegt jeder Dreiklangston denjenigen Partialton des unteren Dreiklangstones, der die gleiche Nummer trägt, die er selbst als Primärton-Nummer im Gefüge des Dreiklangs besitzt (Abb. a):

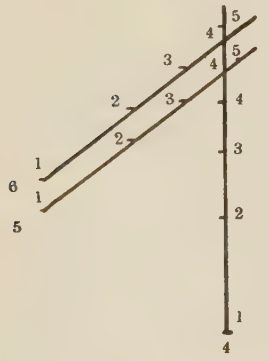


Abb. a

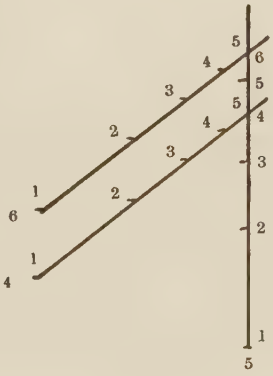


Abb. b

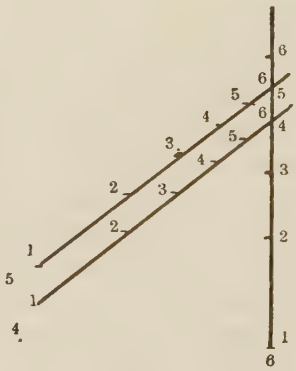


Abb. c

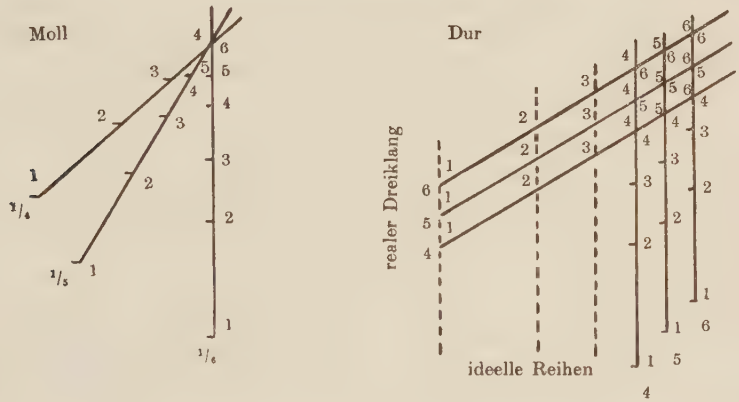
[1] A. von Oettingen, *Das duale Harmoniesystem*, 2. Aufl. Leipzig 1913.

Ferner verfolgen, bei Verwendung der gleichen Trivialität, die Dreiklangstöne mit ihren fünften Partialtönen dasselbe Prinzip wie mit ihren vierten Partialtönen, indem sie mit ihrer 5, gleichzeitig die Verhältniszahl des mittleren Dreiklangstones, die 4, 5 und 6 dieses mittleren Dreiklangstones belegen. Auch hier gilt die gleiche Entsprechung, daß die Belegung des vierten Partialtones durch den Dreiklangston 4, die des fünften durch den Dreiklangston 5 und die des sechsten durch den Dreiklangston 6 vorgenommen wird (Abb. b).

Drittens liegen schließlich noch alle sechsten Partialtöne auf der 4, 5 und 6 des Dreiklangstones 6, und wieder belegt jeder Dreiklangston den seiner Nummer entsprechenden Partialton (Abb. c).

Hier im Durprinzip ist also kein gemeinsamer Partialton vorhanden, sondern es gibt als Grundstock für die Koinzidenzform drei gemeinsame Partialtonreihen, wobei jede von einem der Dreiklangstöne getragen wird, dessen Partialtonreihe ist. Die Partialtonreihe, die der vierte Dreiklangston trägt, wird mit den vierten Partialtönen der drei Töne belegt, die des fünften Dreiklangstones mit den drei fünften Partialtönen und die des sechsten mit den drei sechsten Partialtönen. Dabei belegt der vierte Dreiklangston stets die 4, der fünfte die 5 und der sechste die 6 dieser Reihen.

Die bildliche Darstellung dieses Durprinzipes, die oben auf drei Zeichnungen verteilt wurde, läßt sich korrekt und anschaulich zugleich kaum durchführen, wenn sie alle diese Gesichtspunkte gleichzeitig enthalten soll. Man kann sich dadurch helfen, daß man die Dreiklangstöne mit ihren Partialtonreihen einerseits und die drei gemeinsamen Partialtonreihen andererseits, die im Grunde ja identisch sind, räumlich trennt und in zwei verschiedenen Richtungen darstellt. Dabei sieht man, daß es noch weitere ideelle gemeinsame Partialtonreihen gibt, die aber tatsächlich als Gesamtreihen mit Primärtönen gar nicht auftreten.



Dur und Moll stehen sich also in diesem außerseelischen physikalischen Tatbestand nicht direkt polar gegenüber, sondern bilden sich nach zwei ver-

schiedenen Koinzidenzprinzipen, die als solche noch nicht den Grund für die Beschränkung auf nur drei Töne in sich tragen, sondern die Bildung zweier unendlich großer Tonreihen zulassen. Beide Prinzipe sind die Koinzidenzformen auf der außerseelischen, akustischen Seite und ergeben dann, wenn die Koinzidenz als Erlebnisform des Konsonanzempfindens gilt, den äußeren Grund für den erlebnismäßigen Unterschied der beiden Tonreihen und der inbegriffenen beiden Klänge Dur und Moll. Ihre mathematische und formale Bezogenheit soll im nächsten Abschnitt näher erläutert werden.

VI

Bei dem Vergleich dieser beiden Koinzidenzprinzipe kann man nicht umhin, ihre mathematische Beziehung zu untersuchen, denn dadurch ergibt sich erst eine exakte Gegenüberstellung. Wenn auch manche Umwandlungen mathematisch-physikalischer Formeln nicht immer eine reale Entsprechung haben, wie z. B. die Formel für den schwebenden Mittelton zweier Töne, bei der zum Teil die linke Seite der Gleichung gilt, dann aber nicht die rechte, zum Teil die rechte, dann aber nicht die linke (Husmann, S. 28)[1], bekommt man in der mathematischen Festlegung der Dinge doch eine Handhabe zur exakten Betrachtung grundsätzlicher Bezogenheiten der Erscheinung.

Im Mollprinzip liegt also grundsätzlich jeder Ton mit einem seiner Partialtöne auf einem allen gemeinsamen Tonpunkt. Die Partialtonreihe ist theoretisch unendlich groß, folglich auch die Reihe der Töne, die auf diese Art verwandt sind. Will man sie logisch ordnen, dann wird man folgerichtig am endlichen Teil der Reihe beginnen und als Ordnungshandhabe die Nummer des Partialtones nehmen, mit dem der betreffende Ton auf dem gemeinsamen Tonpunkt liegt. Ton 1 wird also der sein, der seinen ersten Partialton auf den gemeinsamen Punkt legt, Ton 2 der, der mit seinem zweiten Partialton dasselbe tut usw. Irgendein Ton mit der Nr. s liegt dann mit seinem s-ten Partialton auf derselben Stelle, auf der der r-te Partialton des Tones mit der Nr. r liegt. Nennt man die Frequenz des i-ten Tones f_i, also die des s-ten Tones f_s und die des r-ten f_r, das Intervall zwischen r-tem und s-tem Ton $I_{r,s}$, dann kann man daraus und aus den oben beschriebenen Koinzidenzprinzipen für die Mollreihe eine Gleichung aufstellen.

Will man die Frequenz eines Partialtones errechnen, so muß man die Frequenz des Primärtones (f_1) mit der Nummer des betreffenden Partialtones multiplizieren. Der s-te Partialton einer Frequenz f_r hat also die Frequenz $f_r \cdot s$, der r-te Partialton derselben Frequenz f_r hat die Frequenz $f_r \cdot r$. Im Moll soll der r-te Partialton von f_r auf dem s-ten von f_s liegen, beide Partialtöne sollen also die gleiche Frequenz besitzen. Man kann also $f_r \cdot r$ und $f_s \cdot s$ gleichsetzen:

[1] So auch W. Reichardt, *Grundlagen der Elektroakustik*, Leipzig 1952, S. 83.

$f_s \cdot s = f_r \cdot r$ Diese Gleichung wird auf beiden Seiten durch $f_r \cdot s$ dividiert:

$$\frac{f_s \cdot s}{f_r \cdot s} = \frac{f_r \cdot r}{f_r \cdot s}$$ Links wird mit s und rechts mit f_r gekürzt:

$$\frac{f_s}{f_r} = \frac{r}{s}$$ Das ist das Intervall $I_{s,\,r}$, also:

$$(1) \qquad I_{s,\,r} = \frac{r}{s}$$

Man sieht leicht, wie sich die Töne f_i dieser Reihe anordnen, wenn man sie nacheinander in Beziehung zum ersten Ton der Reihe setzt:

$$\frac{f_1}{f_2} = I_{1,\,2} = \frac{2}{1} = \frac{1}{1/2}; \qquad \frac{f_1}{f_3} = I_{1,\,3} = \frac{3}{1} = \frac{1}{1/3}; \quad \ldots$$

Setzt man der Übersichtlichkeit halber einmal die Frequenz des Tones $f_1 = 1$ – das kann zu keinem Fehler führen, solange man nur Schwingungszahlen-Verhältnisse und keine absoluten Höhen untersucht –, dann entsteht für die f_i die harmonische Reihe:

f_1	f_2	f_3	f_4	...
$1/1$	$1/2$	$1/3$	$1/4$	...

Die Töne der Mollreihe stehen also im Verhältnis einer harmonischen Reihe, wenn sie der Tonhöhe nach von oben nach unten angeordnet werden. Man könnte einwenden, daß diese Anordnung der Tonhöhe nach willkürlich gewählt wurde und daß andere Anordnungen keine harmonische Reihe ergäben. Aber allein die Tatsache, daß sich überhaupt eine Anordnung finden läßt, nach der die Töne der Reihe abzählbar sind und im Verhältnis einer harmonischen Reihe stehen, ist schon Ergebnis genug. Rein willkürlich ist außerdem diese Reihenfolge nicht gewählt worden, denn sie nimmt denjenigen Ton als ersten, der mit seinem ersten Partialton koinzidiert, als zweiten denjenigen, der es mit seinem zweiten Partialton tut usw., reiht also die Töne nach der Stärke ihrer Koinzidenz an, wie sie im Abschnitt IV beschrieben wurde.

Ebenso unendlich wie die Mollreihe ist die Reihe des Durprinzipes. Wir können der Verständlichkeit halber vom Durklang selbst ausgehen und nur eine einzige Eigenschaft herausgreifen, z. B. die, daß alle Töne mit ihrem vierten Partialton auf den einzelnen Partialtönen des unteren Dreiklangstones liegen. Es wird sich zeigen, daß damit schon die gesamte Reihe des Durprinzipes entsteht, die auch alle anderen von ihr geforderten Eigenschaften erfüllt. Man wird hier denjenigen Ton als ersten, als $\bar{f}_1$, nehmen, dessen vierter Partialton auf dem ersten Partialton des unteren Dreiklangstones liegt, als $\bar{f}_2$ den, dessen vierter Partialton auf dem zweiten des unteren Dreiklangstones liegt usw. Weil hier andere Frequenzen vorliegen als bei der

Moll-Reihenentwicklung, wurden die $\bar{f}_i$ mit einem Strich versehen, der den Unterschied zu den f_i der Mollreihe verdeutlichen soll.

Die Reihe hat folgende Eigenschaften: Alle $\bar{f}_i$ liegen mit ihren ersten Partialtönen auf den einzelnen Partialtönen der Partialtonreihe des Tones $\bar{f}_1$, und zwar stets $\bar{f}_s$ mit seinem ersten auf dem s-ten des $\bar{f}_1$. Alle $\bar{f}_i$ belegen mit ihren r-ten Partialtönen die Reihe des $\bar{f}_r$, und auch hier wieder liegt $\bar{f}_s$ mit seinem r-ten Partialton auf dem s-ten Ton des $\bar{f}_r$. Man muß also hier $\bar{f}_s \cdot r$ und $\bar{f}_r \cdot s$ gleichsetzen:

$$\bar{f}_s \cdot r = \bar{f}_r \cdot s \quad \text{Es wird durch } \bar{f}_r \cdot r \text{ dividiert und gekürzt:}$$

$$\frac{\bar{f}_s}{\bar{f}_r} = \frac{s}{r}$$

$$\bar{I}_{s,r} = \frac{s}{r} \tag{2}$$

Die Primärtöne der Reihe stehen also im selben Verhältnis wie die Töne einer Partialtonreihe, denn:

$$\frac{\bar{f}_1}{\bar{f}_2} = \bar{I}_{1,2} = \frac{1}{2}; \quad \frac{\bar{f}_1}{\bar{f}_3} = \bar{I}_{1,3} = \frac{1}{3}; \ \ldots$$

Die Reihe der $\bar{f}_i$ ist die arithmetische:

$\bar{f}_1$	$\bar{f}_2$	$\bar{f}_3$	$\bar{f}_4$	...
1	2	3	4	...

wenn man $\bar{f}_1 = 1$ setzt, wie oben $f_1 = 1$ gesetzt wurde. Dieses Prinzip entspricht dem Durklang.

Man geht also in der Anordnung der Reihentöne hier bei der Durreihe auch nach der Tonhöhe, aber im Gegensatz zur Mollreihe von unten nach oben. Diese andere Richtung entspricht wieder der Bedeutung der Töne. Der erste ist der, auf dessen Partialtonreihe alle anderen Töne mit ihren ersten Partialtönen liegen, oder, anders ausgedrückt, der mit seinen Partialtönen der Träger aller ersten Partialtöne (= Primärtöne) ist. Der zweite Ton der Reihe ist der Träger aller zweiten Partialtöne der Reihenglieder usw. Auch hier ordnen sich also in der gewählten Form die Töne nach ihrer Koinzidenzbedeutung an.

Vergleicht man beide Reihen, so sieht man, daß die Durreihe das reziproke Spiegelbild der Mollreihe ist:

$$\left.\begin{aligned} I_{s,r} &= \frac{f_s}{f_r} = \frac{r}{s} \quad (1) \\ \bar{I}_{s,r} &= \frac{\bar{f}_s}{\bar{f}_r} = \frac{s}{r} \quad (2) \end{aligned}\right\} \longrightarrow \quad \bar{I}_{s,r} = \frac{1}{I_{s,r}}$$

Die Töne der Durreihe bilden also in ihren Schwingungszahlen-Verhältnissen eine arithmetische Reihe und die der Mollreihe eine harmonische.

Beide Reihen stehen in ihren Verhältnissen reziprok zueinander und haben das gemeinsame Zentrum 1.

Hätte man andere Anordnungsschemata der Reihentöne gewählt, dann hätte man selbstverständlich nicht diese Ergebnisse erzielt. Man hätte überhaupt keine Entsprechung bemerkt. Nur diese eine Anordnung führt zu Beziehungen und keine andere hat Resultate. Vor allem ist es ausgeschlossen, daß man die Töne der Mollreihe durch geschickt gewählte andere Reihenfolge zu einer arithmetischen Reihe umordnen kann, ebenso ausgeschlossen ist es, die Durreihe zu einer harmonischen umzuformen. Die Existenz dieser einzigen Möglichkeit, Dur- und Mollreihe in reziproken Verhältnissen anzuordnen, und die gerade dann sich ergebende Entsprechung zur Bedeutungsreihenfolge der koinzidierenden Reihentöne ist aber als Ergebnis schon genügend, besonders wenn man bedenkt, daß die Umkehrung uneingeschränkt zutrifft: Töne, die in ihren Schwingungszahlen eine arithmetische Reihe bilden, ergeben stets Dur-Koinzidenz, Töne einer harmonischen Reihe stets Moll-Koinzidenz. Auch die Tatsache, daß, in absoluten Schwingungszahlen geschrieben, Dur stets tiefer und Moll höher liegt, als es bei der gemeinsamen Reihe mit 1 als Mitte dargestellt werden kann, daß beide oft in gleicher Tonhöhe liegen, während sie in der durch 1 verbundenen Reihe entfernt dargestellt werden, ändert nichts daran, daß Dur und Moll in ihren Verhältnissen grundsätzlich reziprok zueinander stehen.

Diese Reziprozität ist längst bekannt. Sie gilt schon Zarlino[1] als wesentliche Unterscheidung zwischen Dur und Moll. A. v. Thimus[2] glaubt sie sogar aus der antiken und chinesischen Musikphilosophie herauslesen zu können und bringt mit ihr die Gegensätzlichkeit des Männlich-Weiblichen in Verbindung. Es war bisher nur nicht versucht worden, diese Reziprozität aus der Verschiedenartigkeit der Koinzidenzanwendung zu erklären und in dieser Koinzidenz den Grund für die musikalische Erlebnisform der Reziprozität zu suchen. Versucht man es aber, so sieht man, daß die harmonische Reihe eine Koinzidenz auf einem gemeinsamen Punkt erleben läßt,die arithmetische Reihe dagegen eine Koinzidenz, in der alle gleichbezifferten Partialtöne jeweils eine Reihe bilden, im Verhältnis einer Partialtonreihe stehen bzw. eine schon durch Dreiklangstöne vorhandene Partialtonreihe belegen.

Die mathematischen Begriffe arithmetisch und harmonisch beschreiben, zwar aus der Koinzidenz abgeleitet, doch mehr nur die Verhältnisse der Primärtöne als die Koinzidenzformen selbst. Die Koinzidenzformen der Moll- und Durreihe sind vielmehr Formschemata, die in der Geometrie ihre Entsprechungen suchen dürften. Die Beziehung beider Prinzipe hat nämlich sehr viel Ähnlichkeit mit dem Dualitätsprinzip Plückers in der Analytischen Geo-

---

[1] *Istitutioni harmoniche,* 1558.
[2] *Die harmonikale Symbolik des Altertums,* 2 Bde. Köln 1868/76.

metrie[1]. Dort werden zwei Ebenen dadurch aufeinander bezogen, daß die Eigenschaften, die in der einen Ebene variabel sind, in der anderen Ebene konstant bleiben, konstante Eigenschaften dagegen zu variablen werden. Man vergleicht dann die variablen Eigenschaften der einen Ebene mit den variablen der anderen und bezieht besonders Geraden auf Punkte und Punkte auf Geraden. Man stellt einen Punkt dadurch dar, daß sich Geraden in diesem Punkt schneiden, daß also Geraden ein Büschel mit dem darzustellenden Punkt als Scheitelpunkt bilden. Der Ort dieses einen Punktes ist also konstant, jedoch die Richtungen der Geraden, die ihn bestimmen, variieren. In der anderen Ebene, der dualen, wird dagegen der Ort des Punktes auf einer Geraden variabel gelassen, aber die Richtung der Geraden, auf der der Punkt variiert, ist nun konstant. In der gegenseitigen Beziehung beider Ebenen entsprechen sich also

Schnittpunkt von Geraden gebildet Geradenbüschel	Gerade aus Punkten bestehend Punktkette

Die exakte analytische Beziehung dieser beiden Formen wird durch die Geradengleichung[2] vorgenommen:

$$ax + by + ct = 0$$

x, y, t sind dabei die homogenen Punktkoordinaten, a, b, c die homogenen Linienkoordinaten. Hält man x, y, t variabel, a, b, c aber konstant, dann stellt die Gleichung eine Gerade dar, eine Gerade als Kette von Punkten. Hält man dagegen die Punktkoordinaten konstant, womit ein fester Punkt bestimmt wird, variiert aber die Linienkoordinaten, dann ergibt sich ein Geradenbüschel mit diesem konstanten Punkt als Scheitelpunkt, das im Vergleich zur Punktkette dessen dualer Ebene zuzuordnen ist.

In den Koinzidenzformen der Dur- und Mollreihe liegt eine ganz ähnliche Dualität vor. Bei der Mollreihe bleibt der Koinzidenzpunkt, die Koinzidenzfrequenz, konstant, während jeder Reihenton auf diesem Punkt mit einem anderen Partialton koinzidiert. In der Durreihe dagegen ist die koinzidierende Partialton-Nummer konstant, während der Ort der Koinzidenz, die Tonhöhe des Koinzidenzpunktes variiert, denn alle diese gleichen Partialtöne

[1] K. Kommerell, *Vorlesungen über analytische Geometrie der Ebene*, Leipzig 1949, S. 15 u. 139.

[2] Ebda., S. 139 ff.

liegen auf einer gemeinsamen Partialtonreihe. Was in der Mollreihe variiert, ist also in der Durreihe konstant, was konstant ist, ist im Dur variabel. Nur ist das Variieren nicht so frei, wie in der analytischen Geometrie, denn es betrifft nur ein Variieren in ganzzahligen Verhältnissen, also in Verhältnissen der arithmetischen Reihe.

Zur analytischen Festlegung dieser Dualität ist die Formel für die Frequenz des Koinzidenztones $f_i a = y$ in eine homogene Form zu bringen. Dafür ist f_i durch das Verhältnis $\frac{x_i}{b_i}$ zu ersetzen, indem für jedes i das Verhältnis $\frac{x_i}{b_i}$ den Wert f_i erhalten muß. Dadurch wird die Frequenz f_i der einzelnen Reihentöne in einen arithmetischen und einen harmonischen Teil aufgespalten, denn in der Durreihe variiert das x_i (arithmetische Reihe), wenn von einem Reihenton zum anderen gewechselt wird, in der Mollreihe das b_i (harmonische Reihe). Die Formel des Koinzidenzpunktes sieht dann so aus (unter Weglassung des i):

$$\frac{x}{b} a = y \quad | \, b$$

$$xa = yb$$

$$xa - yb = 0.$$

y ist der Koinzidenzort, a die Nummer des koinzidierenden Partialtones, x der arithmetische und b der harmonische Teil der Primärtonfrequenz. Im Vergleich zur Ebenen-Geometrie besitzt die Koinzidenz eine Dimension weniger, weshalb die homogene Form der Koinzidenzgleichung auch einen Summanden weniger hat[1]. Das Minuszeichen bedeutet keine Abweichung von der entsprechenden Formel in der Geometrie, denn es ist nur ein Sichtbarwerden dessen, was bei der geometrischen Formel in den Koeffizienten verborgen war. Irgendein Summand muß ja negativ sein, wenn die Summe 0 werden soll.

Läßt man in dieser homogenen Gleichung a und b variieren (in ganzzahligen Vielfachen natürlich), hält aber x und y konstant, dann entsteht die Moll-Koinzidenz. Läßt man dagegen x und y variieren und hält a und b fest, dann entsteht die Durkoinzidenz. Beide Koinzidenzformen entsprechen sich also in einem Dualitätsprinzip, das dem der analytischen Geometrie eng verwandt ist.

Wegen dieser Analogie kann man die koinzidierende Mollreihe als Koinzidenzbüschel, die koinzidierende Durreihe als Koinzidenzkette auffassen und benennen. Ketten- und Büschelkoinzidenz stellen dann das akustische Material für das musikalische Erlebnis der mathematischen Reziprozität zweier Primärtonreihen dar, sind praktisch die mathematische Reziprozität selbst, nur in der akustischen Form des Koinzidenz-

[1] Die vorhergehenden schematischen Darstellungen benutzen allerdings die zweidimensionale Ebene, was also nicht ganz richtig, aber dafür anschaulich ist.

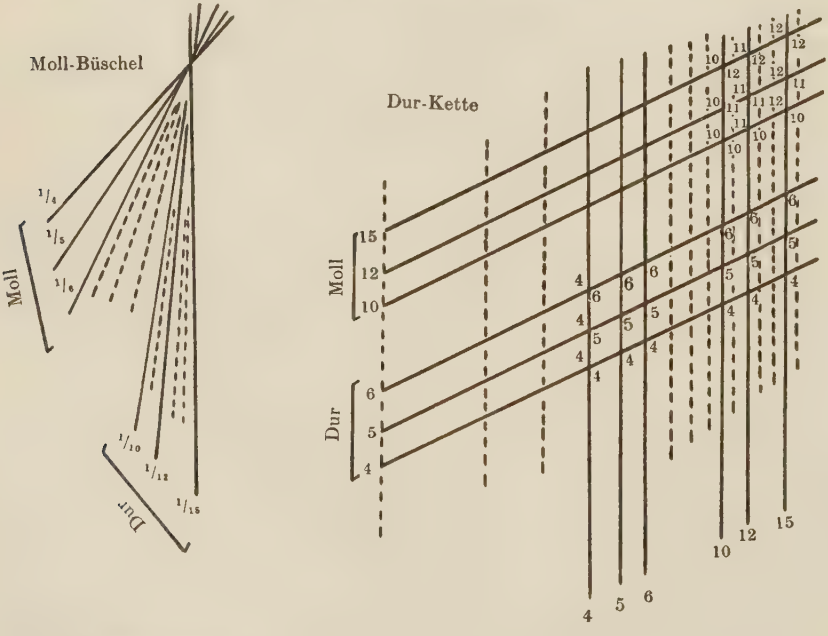
vorganges und bilden sozusagen den Katalysator, der die arithmetische und harmonische Reihe musikalisch erstehen läßt.

VII

Wir müssen noch auf einen Punkt hinweisen, der wieder mathematisch und musikalisch nicht ohne Bedeutung ist. Das Intervall zwischen r-tem und s-tem Ton jeder der beiden Reihen war durch das Verhältnis r : s gekennzeichnet worden. Es kann vorkommen, daß sich r und s noch kürzen lassen, wie z. B. bei $I_{4,6} = \frac{4}{6} = \frac{2}{3}$. Diese Möglichkeit des Kürzens bedeutet stets, daß die beiden Intervalltöne schon in tieferer Oktave Koinzidenz zeigen, als es die Ordnungszahl ihrer Primärtöne angibt. Die Quinte des Dur- oder Molldreiklanges koinzidiert also nicht erst bei 6 der 4 mit 4 der 6, sondern schon bei 3 der 4 mit 2 der 6. Jede Erweiterung des Verhältnisses $\frac{r \cdot \sigma}{s \cdot \sigma}$ ergibt dagegen weitere höhere Koinzidenzpunkte.

Damit hängt eine Frage sehr eng zusammen, die ein Licht auf die bisher als Scheinkonsonanzen[1] bezeichneten Akkorde wirft.

Es war zwar oben aus dem Mollklang das Koinzidenzbüschel, aus dem Durklang die Koinzidenzkette entwickelt worden, dabei hat sich aber an der Stelle f_{10}, f_{12}, f_{15} der Durklang in das Büschel, an der Stelle $\bar{f}_{10}$, $\bar{f}_{12}$, $\bar{f}_{15}$ der Mollklang in die Kette eingeschlichen.

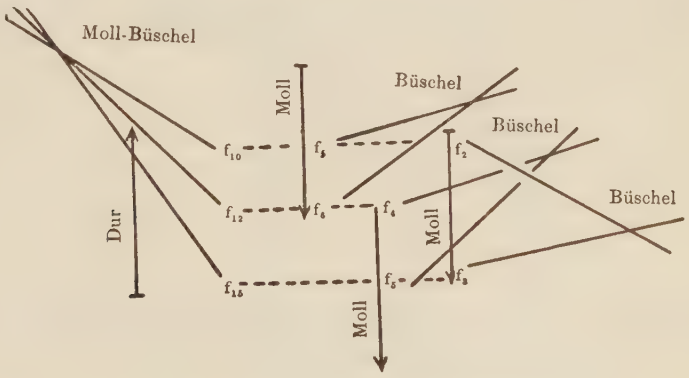


[1] A. von Oettingen, a. a. O.

Wenn auch beide Klänge an diesen „falschen", ihnen eigentlich nicht zustehenden Orten keine zusammenhängenden Stücke ihrer Reihe bilden – die Ordnungszahlen 11, 13 und 14 liegen noch dazwischen –, so haben sie aber doch die Tonverhältnisse aus dem gerade entgegengesetzten Prinzip. Der Durklang im Mollprinzip hat seine gemeinsame Koinzidenz auf $10 \cdot f_{10}$, $12 \cdot f_{12}$ und $15 \cdot f_{15}$. Der Mollklang koinzidiert im Durprinzip mit $12 \cdot \bar{f}_{10}$ und $10 \cdot \bar{f}_{12}$, $15 \cdot \bar{f}_{10}$ und $10 \cdot \bar{f}_{15}$ und $15 \cdot \bar{f}_{12}$ und $12 \cdot \bar{f}_{15}$. Diese Koinzidenzen der 10., 12. und 15. Partialtöne sind sehr schwach, weil die Partialtöne solcher Ordnungszahlen selbst sehr schwach sind. Man sieht aber, daß sich die Einzelintervalle jedes Dreiklanges noch kürzen lassen, daß also die Einzelintervalle schon tiefere, stärkere Koinzidenz zeigen:

$$\frac{f_{10}}{f_{12}} = \frac{5}{6}; \quad \frac{f_{12}}{f_{15}} = \frac{4}{5}; \quad \frac{f_{10}}{f_{15}} = \frac{4}{6} = \frac{2}{3}$$

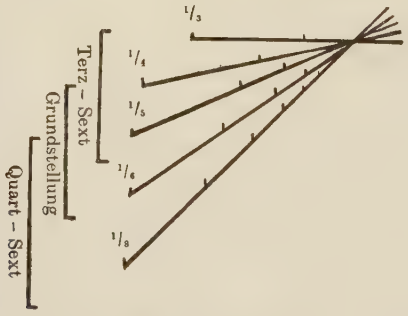
Das erste Intervall ist also dasselbe wie das $I_{5,\,6}$ eines Koinzidenzbüschels, das seinen Koinzidenzpunkt um eine Oktave tiefer liegen hat als das ursprünglich angenommene (es wurde mit 2 gekürzt), das zweite wie ein $I_{4,\,5}$ eines um eine Duodezime tieferliegenden Büschels (Kürzung mit 3) und das Rahmenintervall wie ein $I_{2,\,3}$ eines um eine Doppeloktavterz tieferen oder wie ein $I_{4,\,6}$ eines um eine Dezime tieferen Büschels. Diese gekürzten Verhältnisse sind die stärker beachteten Koinzidenzen, und es folgt daraus, daß der im Mollbüschel befindliche Durklang nur ein falsch zusammengesetzter Mollklang ist, ein Mollklang, der nicht in einem einzigen Büschel ruht, sondern mehrere Büschel als Wurzel hat.



Dieser Durklang im Mollbüschel besteht also in seinem oberen Intervall aus dem unteren Intervall eines Mollklanges, in seinem unteren Intervall aus einem oberen Mollklang-Teil. Das Entsprechende gilt für den Mollklang in der Durkette.

Das soll zeigen, wie trotz der vielleicht zunächst als starr erscheinenden Koinzidenzgesetze die Einstellung des Musizierenden notwendig ist, der den

Durklang entweder als geschlossenen Klang in einer einheitlichen Kette oder als falsch zusammengesetzten Mollklang mehrerer Büschel hören kann. Es soll fernerhin zeigen, daß das Tonsystem unter dieser Voraussetzung der Verschiedenheit der Auffassungsmöglichkeiten und der Zusammensetzbarkeit der Klänge aus verschiedenen Büscheln (oder Ketten) nicht aus einem einzigen Büschel bestehen wird, sondern daß man es sich als logische Anordnung oder Verknüpfung von verschiedenen Büscheln und Ketten vorstellen muß, wobei Oktavversetzungen offenbar ebensowenig eine Rolle spielen wie in dem pythagoräischen System, das ideell auch aus einer Quintkette besteht, deren Töne in eine Oktave zusammengewürfelt wurden[1]. Die Durkadenz besteht, in diesem Sinne betrachtet, aus drei im Quintabstand liegenden Ketten. Es bedeutet dann stets ein psychologisches Erlebnis, wenn man nur unter Ketten oder unter Büscheln wechselt, ein anderes wieder, wenn man zwischen Büschel und Kette wechselt. Bewegt man sich also in Büscheln und bringt einen Durklang dazwischen, so kann es sein, daß man ihn als aus mehreren Büscheln zusammengesetzt auffaßt, so wie eben beschrieben. Dann ist er eine sogenannte Scheinkonsonanz, etwa wie die Parallelklänge. Man kann aber auch die innere Einstellung auf Kette umstellen. Dann ist dieser Durklang ein einheitliches Gebilde, aber eine sogenannte Variante inmitten der Büschel. Beide Möglichkeiten sind von der Koinzidenz gegeben und beide werden im musikalischen Geschehen gebraucht. Die Dreiklangsumkehrungen verlangen jedoch keinen Wechsel unter den Büscheln, denn ein Büschel enthält alle Umkehrungen.



Auch hier wieder gilt dasselbe für den Mollklang in der Durkette.

VIII

Nachdem die physikalische Erscheinung der Dur-Moll-Koinzidenz von verschiedenen Seiten behandelt und ein Ausblick auf eine mögliche Systembildung gegeben wurde, soll am Ende noch das Erlebnis, das sich an diesem äußeren Koinzidenzgeschehen bildet, in einigen Zügen dargestellt werden.

[1] Siehe auch J. Handschin, *Der Toncharakter*, a. a. O.

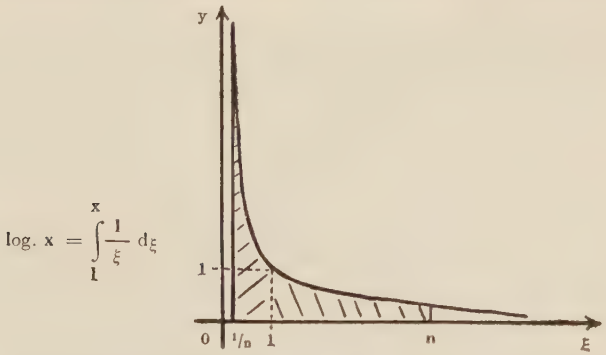
Zunächst sei das Weber-Fechnersche Gesetz herangezogen. Es besagt, daß die Empfindungsstärke im Logarithmus der Reizstärke wächst, und wird von allen Wissenschaftlern nur mit größter Vorsicht angewandt, da es nie genau zutrifft. Im Falle der musikalischen Intervalle trifft es jedoch ganz exakt zu, denn hier werden in der Empfindung die Intervalle addiert, während sie in den Schwingungszahlen-Verhältnissen multipliziert werden müssen.

$$\text{Quinte} + \text{Quarte} = \text{Oktave, aber } \frac{2}{3} \cdot \frac{3}{4} = \frac{1}{2}$$

$$\text{Oktave} - \text{Quarte} = \text{Quinte, aber } \frac{1}{2} : \frac{3}{4} = \frac{2}{3}$$

Die Empfindung wendet also – etwas drastisch gesprochen – stets die nächst tiefere Rechnungsart an, sie „logarithmiert" die Tatsachen. Handschin wendet sich allerdings in seinem „Toncharakter" dagegen, dieses Logarithmieren ohne weiteres mit dem Weber-Fechnerschen Gesetz gleichzusetzen. Die Wirkung des Logarithmus bei der Übersetzung der akustischen Intervalle zu den erlebten Intervallen bleibt damit aber ausdrücklich unangetastet.

Koinzidenzbüschel und Koinzidenzkette sind in den Schwingungszahlen der Primärtöne mathematisch reziprok aufeinander bezogen und bestehen in ihren Primärton-Verhältnissen aus harmonischer und arithmetischer Reihe, die beide durch die ideelle 1 miteinander verbunden sind. Da die Empfindung im logarithmischen Verhältnis zum Reiz steht, müssen wir diese Reziprozität des Reizes noch logarithmieren, und es ergibt sich in der Empfindung aus der Dur-Moll-Reihe die Polarität von negativ und positiv mit dem Zentrum 0, denn der Logarithmus ist gemäß seiner Integral-Definition der Flächeninhalt unter der Hyperbel $y = 1/x$, von $x = 1$ an gerechnet.



Für $x = 1$ ist dieser Flächeninhalt $= 0$ und es entsprechen sich jeweils die Flächeninhalte von $x = n$ und $x = 1/n$ im Werte, nur daß der eine negativ, der andere positiv ist. n kann irgendeinen Wert größer als 0 annehmen.

Das Weber-Fechnersche Gesetz besagt demnach in unserem Falle, daß die an sich reziproke Dualität der Dur-Moll-Reihe als Polarität empfunden wird.

Diese Aussagen stützen sich aber nur auf die Primärton-Verhältnisse und lassen die Koinzidenzformen selbst, das Büschel und die Kette, als vielleicht unbewußte Formempfindung ganz außer acht. In der Empfindung der Primärton-Verhältnisse besteht eine Polarität zwischen Dur und Moll. Wie aber setzt die Empfindung das Erlebnis von Büschel und Kette gegeneinander ab? Die Analogie zur analytischen Geometrie sollte andeuten, daß beide Formen, geometrisch gesehen, einen gewissen Dualismus bilden. In der Geometrie gehören Geradenbüschel und Punktkette (Gerade) als Dualität zusammen, werden eindeutig aufeinander bezogen und bilden, jedes für sich, eine eigene Ebene. Man kann dann bei Beweisen von Sätzen, die in der einen Form vielleicht zu schwierig wären, in das andere Gebiet überwechseln und dort den Beweis vollziehen und hat die Gewißheit, daß der Beweis dann auch, entsprechend übersetzt, für die ursprüngliche Ebene gilt. So ergänzen sich beide Formen, eine ist ohne die andere nicht denkbar, und bilden zusammen eine Dualität, die keine dritte Ebene in ihre Entsprechungen aufnehmen kann. Sie bilden keine beliebige Koexistenz, sondern eben eine Dualität.

Der Vergleich mit unseren Koinzidenzformen ist aber sehr frei. Man muß dabei nämlich die Geraden mit unseren Partialtonreihen und den Scheitelpunkt des Büschels mit dem Koinzidenzpunkt gleichsetzen. Obertonreihe und Gerade haben aber im Grunde sehr wenig gemein. Etwas passender ist schon der Vergleich von Tonhöhe und geometrischem Punkt. Außerdem besitzt die Tonhöhe nur eine Dimension, während das geometrische Dualitätsprinzip die zweidimensionale Ebene benutzt.

Dennoch kann man auch bei der Dur-Moll-Koinzidenz von einem ebensolchen Dualitätsprinzip sprechen, denn auch hier wird Variables mit Konstantem und Konstantes mit Variablem ausgetauscht. Vor allem aber wird hier dieselbe Gleichung wie in der Geometrie – nur ins Eindimensionale übertragen – benutzt, die die duale Bezogenheit von Büschel und Kette analytisch repräsentiert. Und in dieser Gleichung geschieht beim Wechsel von einer Form in die andere genau dasselbe wie in der Gleichung des geometrischen Dualitätsprinzipes: die Variablen werden mit den Konstanten ausgetauscht und die Konstanten mit den Variablen.

So mögen auch die Koinzidenzformen des Büschels und der Kette als zwei duale, einander exakt entsprechende Formen angesehen werden, die eine Beziehung zu einer dritten Form ausschließen und nur für sich als Zweiheit existieren. Das Koinzidenzbüschel hat nur einen einzigen Gegensatz, nämlich die Koinzidenzkette, und diese nur einen einzigen, nämlich das Büschel.

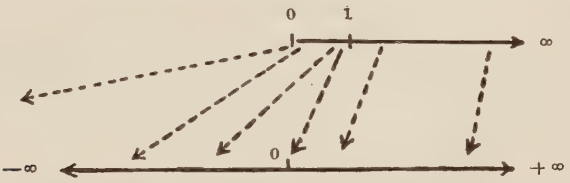
Man kann mit Sicherheit annehmen, daß, sofern die Koinzidenz der äußere Grund für das Konsonanz- und Verwandtschaftsempfinden ist, auch die Strukturbeziehungen der beiden Formen als Wesensbeziehungen beider

Klänge mindestens unbewußt empfunden werden. Über die Art dieser Wesensbeziehungen läßt sich sogar wieder durch das Weber-Fechnersche Gesetz etwas aussagen. Die analytische Beziehung beider Formen hängt so eng mit der Reziprozität zusammen, daß man Koinzidenzbüschel und -kette als unmittelbare Form-Ausprägungen der Reziprozität ansehen kann. Man braucht die homogene Gleichung $ax - by = 0$ nur auf eine Bruchform zu bringen, indem man sie durch $a \cdot b$ dividiert:

$$\frac{x}{b} - \frac{y}{a} = 0 \quad \text{oder} \quad \frac{x}{b} = \frac{y}{a}$$

um die enge Beziehung zur Reziprozität zu sehen. a ist der koinzidierende Partialton und y der Koinzidenzpunkt, $\frac{x}{b}$ die Primärtonfrequenz. Im Büschel variieren a und b, also die Nenner (harmonische Reihe), in der Kette variieren die Zähler (arithmetische Reihe).

Man kann also davon sprechen, daß nicht nur die Primärtonreihen eine Reziprozität zwischen Dur und Moll bilden, sondern daß auch die beiden Formen des Koinzidenzbüschels und der Koinzidenzkette selbst nur in diese Formen geprägter Ausdruck der Reziprozität sind und daß damit auch die Formgegensätze im Erlebnis zu einer Polarität umgebildet werden.



Aber auch diese logarithmische Übersetzung der akustischen Gegebenheit ins Erlebnis selbst ist von der Reziprozität durchdrungen. Denn der Logarithmus ist der Flächeninhalt unter der Hyperbel, ist das Integral der Hyperbel, und diese Hyperbel ($y = 1/x$) ist selbst eine Funktion der Reziprozität. Die Werte des x sind die genau reziproken Gegenbilder der Werte des y. Wenn oben gesagt wurde, daß das Erlebnis die äußere Erscheinung logarithmiert, so kann man auch sagen, daß das Erlebnis die äußere Erscheinung integriert, und zwar auf Grund der Hyperbel, wodurch die Reziprozität zur Polarität wird.

Es würde zu weit führen, diese äußere Reziprozität und innere Polarität als Symbol der Erlebnisform weiter zu verfolgen, etwa den äußeren Gegensatz des Mikro- und Makrokosmos damit in Verbindung zu bringen, oder, wie es A. v. Thimus[1] und Hans Kayser[2] unternehmen, auch das Männlich-Weibliche damit zu symbolisieren. Es sollte hier nur der Erlebnisgegensatz von Dur und Moll festgehalten werden.

[1] A. von Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Altertums*, 2 Bde., Köln 1868/76.
[2] H. Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich 1950.

Über dieses Erlebnis der beiden Klangformen läßt sich im einzelnen vorläufig kaum mehr aussagen. Man weiß nur, daß der duale Gegensatz beider Formen als polares Erlebnis der Dur-Moll-Gegensätzlichkeit empfunden und daß das Büschel als Moll-, die Kette als Durklang ins Seelische übersetzt wird.

So wird deutlich, wie nahe doch mathematische Formeln und Gedankengänge an den Bereich des Musikalisch-Seelischen rücken können, wenn sie in Tönen dem seelischen Erlebnis nahegebracht werden, und wie demgegenüber musikalisch-seelische Erlebnisformen durch mathematische Ausdrücke symbolisiert und ihre Struktur und Bezogenheiten exakt gefaßt werden können, wie überhaupt im Musikalischen eine Brücke von seelischem Erleben und naturwissenschaftlichem Beziehungs- und Formendenken begründet liegt, über dessen Tragweite man sich oft kaum bewußt ist.

Daß trotzdem die Polarität äußerlich getrübt werden kann, indem eventuell doch noch die tiefen Kombinationstöne des Simultan-Klanges auf Moll störender einwirken als auf Dur, oder – vielleicht damit im Zusammenhang stehend – indem die europäische Musizierhaltung in den tiefen Tönen das Fundament sieht, auf dem die Klänge ruhen, wodurch also die Vorrangbedeutung des obersten Dreiklangstones in Moll abgeschwächt werden kann, liegt in einer anderen Ebene und sollte hier nicht zur Frage stehen.

IX

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen. Voraussetzung für die beschriebenen Folgerungen ist die Koinzidenz als Grund für die Tonverwandtschaft sowohl sukzessiver als auch simultaner Intervalle und Klänge. Diese Koinzidenz ist in der objektiven, physikalisch-akustischen Erscheinung das Zusammenfallen verschiedener Partialtöne der verwandten Primärtöne auf die gleiche Frequenz, im Erlebnis aber, das dieses Zusammenfallen im einzelnen nicht beobachtet, ein ganzheitliches Gefühl, für die Zusammengehörigkeit der betreffenden Töne im Sinne der Tonverwandtschaft.

Mit der Koinzidenztheorie untersucht, hat der Mollakkord einen allen drei Akkordtönen gemeinsamen Koinzidenzpunkt, der Durakkord dagegen gemeinsame Partialtonreihen derart, daß alle Dur-Dreiklangstöne mit den Partialtönen jeweils gleicher Nummer stets Teile von Partialtonreihen bilden, deren Träger der Primärton ist, der ebenfalls diese Nummer, aber als Primärtonnummer besitzt.

Diese Koinzidenzeigenschaften der beiden Dreiklänge wurden als Koinzidenzprinzipe aufgestellt und vom Dreiklang her zu unendlich großen Koinzidenzreihen erweitert. Damit sollte die grundsätzliche Gesetzmäßigkeit der Tonverbindung im Dur- und Mollakkord und die Gegenüberstellung beider Klänge und beider Klangprinzipe verdeutlicht werden, nicht jedoch das Gesetz über den Grund der Auswahl gerade dieser Stücke der Dur- und Mollreihe.

Wegen einer Analogie zu gewissen Gedankengängen in der analytischen Geometrie wurden das Mollprinzip Koinzidenzbüschel und das Durprinzip Koinzidenzkette genannt. Beide Prinzipe stellen eine Dualität dar, in der sich die zwei Formen gegenüberstehen, und bilden, mathematisch aufeinander bezogen, eine Reziprozität, die nach dem für das musikalische Erlebnis gültigen Weber-Fechnerschen Gesetz im Seelischen als Polarität im Sinne von negativ – positiv erlebt wird. Nach der Koinzidenztheorie sind also die beiden Gegensätze Büschel und Kette die akustischen Grundformen des polaren Erlebnisses der Dur-Moll-Gegensätzlichkeit, stehen sich Dur und Moll polar gegenüber.

Im Abschnitt VII sollte auf die Möglichkeit der Systembildung aus Büscheln und Ketten hingewiesen werden. Dabei ergaben sich trotz der exakten Koinzidenzgesetze verschiedene Auffassungsmöglichkeiten für die Klänge. Die Darstellung verfolgte aber in allen anderen Abschnitten nur den Vergleich von Dur- und Molldreiklängen, beide in Grundstellung. Beide Klänge wurden als Repräsentanten von Dur und Moll betrachtet, was der Wirklichkeit insofern nicht ganz entspricht, als beide nur Keimzellen und Hauptelemente, aber noch nicht die Dur-Moll-Tonalität selbst sind. Die Gesamttonalität wird aber aus diesen Klängen gebildet, weshalb folgerichtig die Untersuchungen bei beiden Dreiklängen ansetzten. Wenn sie dabei auch schon ihre Beschränkung finden und sich nicht auf die gesamte Tonalität ausweiten, so liegt das am Umfang des Problems, das sich nicht ohne weiteres in den Rahmen eines Aufsatzes fassen läßt.

Die Reprisensonaten Carl Philipp Emanuel Bachs

von

ERICH HERBERT BEURMANN

Den Sonaten mit veränderten Reprisen wurde bislang noch keine spezifische Beachtung geschenkt, obwohl es sich bei diesem Synthesegebilde von Sonatenform und Variation um eine der markantesten Ausnahmeerscheinungen in der Entwicklungsgeschichte der Sonate handelt. Weder in der mit Emanuel Bach noch mit dem Variations- oder Verzierungswesen sich beschäftigenden Literatur – von der ersten Emanuel Bach-Monographie[1] an bis auf die jüngste Zeit[2] – ist aber dieses Problem jemals aufgegriffen worden[3].

Die Frage nach Begriff und Wesen der veränderten Reprise läßt sich nicht aufwerfen, ohne daß damit die Problematik der Verzierungspraxis und der Variationstechnik berührt würde. Improvisiertes Auszieren und Verändern prägen die künstlerische Musikausübung um die Mitte des 18. Jahrhunderts. „Das Verändern ist heutzutage unentbehrlich", sagt C. Ph. E. Bach im Vorwort zu seinen Reprisensonaten von 1760, und J. J. Quantz: „Niemand der, zumal außerhalb Frankreich, die Musik zu erlernen sich befleißiget, begnüget sich mit der Ausführung der wesentlichen Manieren allein; sondern der größte Theil empfindet bey sich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkürliche Aus-

---

[1] C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder,* Berlin 1868. Bitter erörtert bei der Behandlung der Reprisensonaten (I, S. 66 ff.) nicht etwa die veränderten Reprisen, sondern seine umstrittene Theorie von der harmonischen Ausfüllung.

[2] K. v. Fischer, *Ph. Em. Bachs Variationswerke,* Revue Belge de musicol., 1952, S. 190 ff. untersucht die Finalevariationen der Klaviersonate in d-moll von 1747, geht jedoch auf die „Variationen" in den Reprisensonaten nicht ein. Auch H.-P. Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert,* Kassel 1955, erwähnt den Begriff der veränderten Reprise nicht, obwohl in den Beispielen das Probestück in F-Dur von 1753 wiedergegeben wird.

[3] Diese Unterlassung hatte schon manchen Irrtum zur Folge. So liest W. Chrzanowski, *Das instrumentale Rondeau,* Leipziger Dissertation 1911, aus den normalen dreiteiligen Sonatenformen der Finalsätze der Klaviersonaten G-Dur und a-moll von 1759 typische Rondoformen (!) ab. Auch bei Josef Müller-Blattau, *Gestaltung und Umgestaltung,* Studien zur Geschichte der musikalischen Variation, 1950, wird der Doppelsinn des Begriffes Reprise (s. d. S. 22) nicht zufriedenstellend geklärt.

zierungen zu machen antreibt."[1] Hier ist der ideelle Ursprung des Phänomens der Sonaten mit veränderten Reprisen zu suchen.

Materialübersicht

Mit der bekannten Sammlung der „Sonaten für's Clavier, mit veränderten Reprisen" (1760), der Prinzessin Amalia von Preußen gewidmet, erschöpft sich der Vorrat an Bachschen Reprisensonaten keineswegs, vielmehr hat C. Ph. E. Bach sein ganzes Leben hindurch Sonaten mit veränderten Reprisen geschrieben. Aus früher Jugend liegen handschriftlich in den Finalsätzen der Sonaten in G-Dur, D-Dur und c-moll von 1734[2] zweiteilige Formen mit veränderten Reprisen vor, desgleichen haben seine beiden letzten, ebenfalls nur handschriftlich überlieferten Klaviersonaten von 1786[3] veränderte Reprisen.

1753 legt Bach mit dem Probestück in F-Dur der Öffentlichkeit erstmalig einen Satz mit veränderten Reprisen im Druck vor: „Das Probe-Stücke aus dem F-dur ist ein Abriß, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 Reprisen das andere mahl zu verändern pflegt."[4]

1760 erscheint dann der erste Band der Sonaten mit veränderten Reprisen. Er enthält 5 Sonaten und als letztes Stück ein ebenfalls als Sonate bezeichnetes Rondo. Die „Fortsetzungen" dieser Sammlung, 1761 und 1763 veröffentlicht, enthalten im Titel nicht mehr den Zusatz „mit veränderten Reprisen". In der Tat hat Emanuel Bach aus unbekannten Gründen von weiteren Reprisensonaten in diesen Sammlungen abgesehen, lediglich die fünfte Sonate aus der ersten Fortsetzung hat noch veränderte Reprisen.

Wohl aber in späteren Sonaten-Sammlungen finden sich immer wieder Reprisensonaten. Von den „Six sonates pour le clavecin, a l'usage des Dames" (Hummel, Amsterdam, 1770) ist die fünfte eine Sonate mit veränderten Reprisen. Die zweite, vierte und sechste Sammlung der Sonaten „für Kenner und Liebhaber" (1780, 1783 und 1787) enthält je eine Reprisensonate. – Eine einzelne Sonate mit veränderten Reprisen veröffentlichte Bach 1770 in dem von ihm edierten „Musikalischen Vielerley", deren Anfang S. 179 mitgeteilt ist.

Aus der Spätzeit liegen schließlich außer den schon erwähnten beiden letzten Sonaten noch mehrere Reprisensonaten in handschriftlicher Überlieferung vor[5].

Das Prinzip der veränderten Reprise beschränkt sich in der Regel auf die Ecksätze. In den letzten Sonaten Bachs ist jeweils nur noch ein Satz in den Wiederholungen verändert.

---

[1] *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen,* XIII. Hauptstück, § 2.

[2] Deutsche Staatsbibliothek (vormals Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek) Berlin, Mus. ms. Bach P 371.

[3] Universitätsbibliothek Tübingen, Mus. ms. Bach P 359 (aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek).

[4] *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,* I, S. 117.

[5] B-Dur von 1760; A-Dur, B-Dur und E-Dur von 1766, sämtlich in Mus. ms. Bach P 359, s. Anm. 3 auf dieser Seite.

In der zeitgenössischen Klavierliteratur sind Reprisensonaten nur vereinzelt nachweisbar[1]. Georg Simon Löhlein (italienisiert „Lelei") schrieb mehrere „Sonate con variate repetizioni", die 1765 im Druck erschienen[2]. Löhlein gab außerdem eine Sammlung von 6 Sonaten mit veränderten Reprisen als op. 2 bei Breitkopf heraus. Die Priorität der Reprisensonatenerfindung dürfte aber ohne jeden Zweifel Bach zuzusprechen sein, der seine erste Sonate in der großen dreiteiligen Form mit veränderten Reprisen im Jahre 1758 schrieb. Möglicherweise hatte Bach von den ähnlich gearteten Bestrebungen Löhleins Kenntnis, da er bei der Herausgabe seiner Reprisensonaten ausdrücklich darauf hinweist, daß er seines Wissens der erste sei, „der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat".

Eine weitere, letzte Sonate mit veränderten Reprisen liegt in der dritten der „Sechs leichten Sonaten" von Johann Wilhelm Hässler, Erfurt 1790, vor.

In seiner gesamten Kammermusik wendet Emanuel Bach keine veränderten Reprisen an; die einzige Ausnahme bilden die 1764–1766 im Druck erschienenen Sonatinen für Klavier, 2 Flöten und Streicher. In diesen Sonatinen hat Bach später die Wiederholungszeichen entfernt und die Wiederholungen in veränderter Form ausgeschrieben. An der Veränderung ist sowohl Soloklavier als Orchester beteiligt.

Die formale Entwicklung der Reprisensonate

Bezeichnenderweise finden sich schon in den frühesten Kompositionen Bachs die Prinzipien der späteren veränderten Reprise. In kleinen zweiteiligen Finalsätzen sind sie rudimentär ausgebildet; die Veränderungstechnik beschränkt sich auf einfache Triolierung und Umbildung von Achtel- in Sechzehntelfiguren durch Ausfüllung.

Handelt es sich bei diesen frühen Finalsätzen nur um zweiteilige Formen, so ist der nächste Schritt Bachs der Versuch, auch die dreiteilige Sonatensatzform für dieses Prinzip zu gewinnen. Im Jahre 1757 schreibt er zum ersten Male eine Wiederholung aus, jedoch bezeichnenderweise erst die Wiederholung der Exposition; Durchführung und eigentliche Reprise haben noch das übliche Wiederholungszeichen. In dieser ersten ausgeschriebenen Wiederholung ist nur der Anfang modifiziert, in diesem Falle durch Imitation des Hauptthemas im Baß:

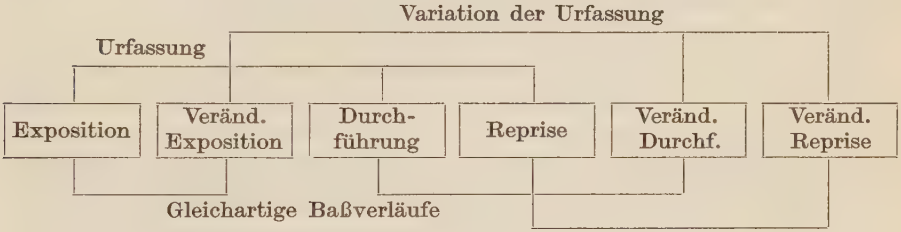
– die weitere Fortsetzung bleibt noch unverändert.

[1] In der Berliner Klaviermusik konnte nicht eine Reprisensonate festgestellt werden. Auch E. Stilz, *Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Großen* (Berl. Diss. 1929) gibt keinen Hinweis.

[2] *Musicalisches Magazin,* Leipzig 1765.

Im darauffolgenden Jahre entsteht dann die erste vollständige Reprisensonate[1]. In dieser Sonate sind erstmalig sämtliche Wiederholungszeichen aller Sätze entfallen, die Wiederholungen sind in variierter Form ausgeschrieben. Unter Reprise ist also buchstäblich jede Wiederholung zu verstehen, nicht etwa nur der im Sonatensatz auf die Durchführung folgende dritte Teil, was um so eher anzunehmen wäre, als in dieser eigentlichen Sonatenreprise Veränderungen schon in der vorklassischen Sonate üblich waren. Rein äußerlich ist also eine Sonate mit veränderten Reprisen am Fehlen der Wiederholungsstriche unmittelbar kenntlich.

Es ist für Emanuel Bach charakteristisch, daß 1. die Veränderungen sich im wesentlichen auf die rechte Hand allein beziehen und 2. bei allen thematischen Wiederholungen eine gleiche Variationsmanier, also ein einheitlicher „Klangfuß" gewahrt wird. D. h. beispielsweise, daß das Hauptthema in allen seinen Wiederholungen der Formteile Exposition, Durchführung und Reprise stets in der gleichen Manier variiert ist. Hierdurch überlagern sich im dreiteiligen Sonatensatz mit veränderten Reprisen ein analoger (unveränderter) Baßverlauf und eine gleiche Folge von Variationsmanieren in der dargestellten Weise:



Damit sind in die Sonate – ähnlich wie früher in die Suite – variative Gestaltungselemente in entscheidender Weise eingedrungen. In den Veränderungen der Reprisensonaten herrschen die gleichen Variationsmanieren vor, die Bach auch seinen reinen Variationswerken zugrunde legt. Diese engen Wechselbeziehungen werden von Marpurg bestätigt: „Mit diesen itzt erklärten Setzmanieren werden die sogenannten Cadenzen, ingleichen die willkührlichen Veränderungen gemacht, mit welchen man aus dem Stegereif ein Stück auszuzieren pfleget. Wenn ein gewisser Klangfuß bey dergleichen Auszierungen angenommen, und bey jeder Wiederhohlung eines dazu gemachten Stückes derselbe mit einem andern abgewechselt wird: so entstehen alsdenn daraus die sogenannten Variationen."[2]

---

[1] Von dieser Sonate ist auch die Urfassung ohne veränderte Reprisen erhalten (Westdeutsche Bibliothek Marburg, Mus. ms. P 789, aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek).

[2] Fr. Wilh. Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, 1765, S. 43.

Die Veränderungstechnik

Alle Theoretiker warnen übereinstimmend vor einem Zuviel an „eitel bundschäckigten Manieren und Trillerchen". „So ungefällig und hart ein von allen Manieren entblößter Vortrag ist, so eckelhaft ist derjenige, wo alle Noten mit Zierathen verbrämet werden."[1] „Ein Musikus, der bey jeder Note trillert, kömmt mir vor als eine affectierte Schöne, die bey jedem Worte einen Knicks macht."[2] Quantz betont, daß man brillante Passagen und hinreichend gefällige Melodien nicht verändern darf, „sondern nur solche Gedanken, die eben keinen großen Eindruck machen. Denn der Zuhörer wird nicht sowohl durch die Geschicklichkeit des Ausführers, als vielmehr durch das Schöne, welches er mit Geschicklichkeit vorzutragen weis, gerühret"[3].

Auch Bach gebietet eine gewisse Zurückhaltung: „So löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemißbrauchet. Meine Gedancken hiervon sind diese: Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück seyn würde. Viele, besonders die affectuösen oder sprechenden Stellen eines Stückes lassen sich nicht wohl verändern. Hierher gehöret auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht. Alle Änderungen müssen dem Affect des Stückes gemäß seyn. Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens ebenso gut, als das Original seyn.

Simple Gedancken werden zuweilen sehr wohl bunt verändert und umgekehrt. Dieses muß mit keiner geringen Überlegung geschehen, man muß hierbey beständig auf die vorhergehenden und folgenden Gedancken sehen; man muß eine Absicht auf das gantze Stück haben, damit die gleiche Vermischung des brillanten und simplen, des feurigen und matten, des traurigen und frölichen, des sangbaren und des dem Instrument eignen beybehalten werde."[4]

Dieses ästhetische Ziel Bachs: die Absicht auf das ganze Stück, die Einheit des Affekts, wird immer wieder hervorgehoben. „Überhaupt muss man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allezeit so einrichten, dass die Grundlineamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervorleuchten."[5] An anderer Stelle des Versuchs heißt es: „Nur brauche man (beim willkürlichen Verändern) die Vorsicht, daß dieses selten, an dem rechten Orte und ohne dem Affecte des Stückes Gewalt zu thun, geschehe." Da die extemporierten willkürlichen Veränderungen oft „wider den Satz, wider den Affect und wider das Verhältnis der Gedanken unter sich" waren[6], sah sich Bach veranlaßt, die Veränderungen zu fixieren.

---

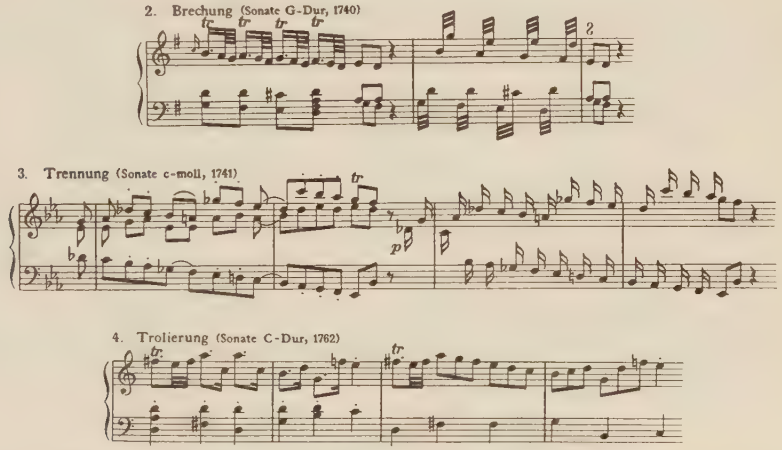
[1] G. S. Löhlein, *Klavierschule*, 1765.
[2] Marpurg, a. a. O., S. 43.
[3] Quantz, *Versuch*, XII. Hauptstück, § 27.
[4] Bach, *Versuch*, I, S. 117 f.
[5] Bach, *Versuch*, I, S. 118.
[6] Bach, Vorwort zu den Sonaten mit veränderten Reprisen, 1759.

Verändern ist ein Wesenselement, eine durchgehende Konstante in Bachs Schaffen[1]. Zu unterscheiden sind folgende beiden Veränderungsprinzipien: die ältere Praxis des unmittelbaren, sofortigen Auszierens, wie sie insbesondere von Quantz gepflegt wird[2], und das Verändern beim Wiederholen, dessen Hauptvertreter Emanuel Bach ist[3]. Für die erstgenannte Praxis liegen an Beispielen aus Bachs Werk vor:

1. die Umarbeitungen seiner ersten 16 Klaviersonaten, die Variationen der Urfassung sind;
2. „Die erste Sonate aus der Fortsetzung der Reprisen-Sonaten 2 mahl durchaus verändert“[4];
3. „Veränderungen und Auszierungen über einige meiner Sonaten für Scholaren.“[5]

Die neuere Auszierungspraxis, das Verändern beim Wiederholen, bezieht sich bei Bach ebenso auf die motivischen und thematischen Wiederholungen wie auf die großen Wiederholungen der Formteile.

Bereits kleine Tautologien erfahren in Brechungen, Trennungen oder Trioilerungen einfache Veränderungen:



[1] Man kann mit H. Viecenz (Mozart-Jahrbuch II, 1928) geradezu von der inneren Einheit des Kompositions- und Variationsvorganges sprechen. Bachs Stil mit seiner Vorhalts- und Häkelmelodik erweckt immer wieder den Eindruck, daß man bereits in der Urform auf „einfache Manier“ veränderte Elemente vor sich hat.

[2] Die ausführliche Abhandlung über die willkürlichen Veränderungen (Quantz, *Versuch*, XIII. Hauptstück) läuft auf die ältere Praxis der Sofort-Auszierung hinaus. Am Ende dieses Kapitels heißt es: „Alle diese von den Veränderungen gegebenen Regeln nun, sind zwar hauptsächlich nur auf das Adagio gerichtet, weil man in demselben die meiste Zeit und Gelegenheit zu verändern hat.“

[3] „Man will beinahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen“ (Bach, Vorwort zu den Sonaten mit veränderten Reprisen).

[4] Mus. ms. Bach P 776, Westdeutsche Bibliothek Marburg, aus den Beständen der ehem. Preuß. Staatsbibl.

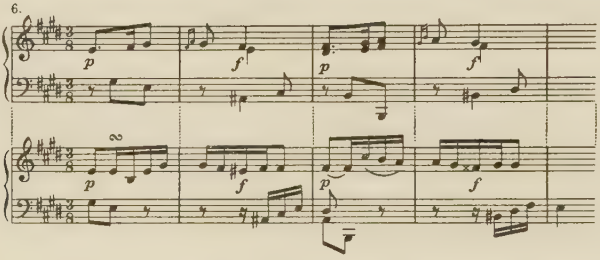
[5] Mus. ms. autogr. Bach P 1135, Deutsche Staatsbibliothek Berlin.

Bei doppelstolligen Themen wird häufig der dem Vordersatz entsprechende Anfang des Nachsatzes umgestaltet, sei es durch einfache Figurierung

5.

oder durch tiefergreifende Umwandlung wie in der Sonate in E-Dur von 1781:

6.



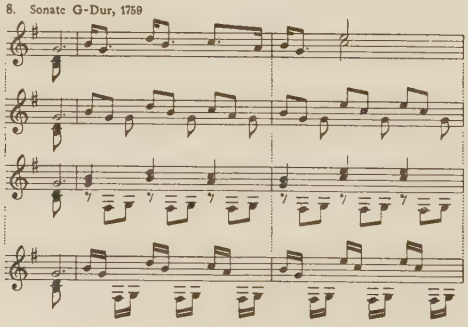
Auch die Wiederholung des ganzen Themas kann beim zweiten Mal neu formuliert werden:

7. Sonate C-Dur von 1787

Sonate E-Dur von 1755

In den Sonaten mit veränderten Reprisen erfahren alle bisher genannten tautologischen Bildungen, Sequenzen, Themenwiederholungen häufig mehrfache Umbildungen, da bei der Formwiederholung das Gesamt noch einmal verändert wird, so daß sich oft eine bunte Reihe aller nur möglichen Spieltechniken ergibt:

8. Sonate G-Dur, 1759



Die Wiederholung eines ganzen Formteils führt zur veränderten Reprise. Konnte schon in den vorangegangenen Beispielen eine gewisse Formelhaftig-

keit unschwer erkannt werden, so ist das in größerem Maße in der Variationstechnik der gesamten veränderten Reprise der Fall; in der Vielzahl gesehen wirkt sie schematisch, dogmatisch. Bach steht technisch noch vollends in der handwerksmäßig gebundenen Tradition. Die am Erlernbaren haftende, grundbaß-bestimmte Variationstechnik erhält keine wesentlich neuen künstlerischen Impulse, bei Bach ist es lediglich das ausdruckshafte Element, das dieser formelhaften Technik die vorausweisende Richtung verleiht. Bach arbeitet nach einem Schema, in das er jeweils den neuen Inhalt verströmt, sein Stil ist primär-ausdruckshaft, kantabel genug, daß er der fortwährenden Erfindungen im Äußeren nicht bedarf. Diese Formelhaftigkeit gestattet es, in zeitüblichen Schemen das Vokabularium seiner Veränderungstechnik der Reprisensonaten in seinen Hauptzügen zu erfassen.

Die zeitgenössische Theorie geht aus von der Unterscheidung der Haupt- und Nebennoten; eine Veränderung ist „nichts anders, als eine Verbindung einer oder mehrerer Nebennoten mit einer Hauptnote aus der Melodie, es mag solche aus dem Basse, aus dem Diskant oder aus der Mittelstimme seyn“[1].

Die Nebennoten sind also das eigentliche Material der Veränderungen. Marpurg unterscheidet drei Kategorien von Nebennoten, aus denen sich der gesamte Formelschatz der ein- und mehrfachen Manieren zusammensetzt: Harmonische Nebennoten, Wechselnoten und durchgehende Noten. Sie seien wegen ihrer konstitutiven Bedeutung für das Folgende an Beispielen aus Bachs Reprisensonaten dargestellt. Die Beispiele geben bereits einen unmittelbaren Einblick in die Veränderungen der Reprisensonaten.

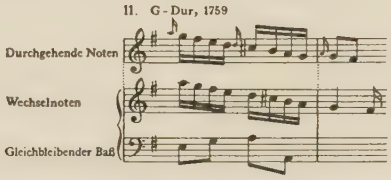
Harmonische Nebennoten wendet Bach relativ selten an. Gelegentlich finden wir sie, um dem „Mangel an Aushaltung“ zu begegnen, in tremolierenden oder albertihaften Figuren:

Schließlich treten harmonische Nebennoten häufig in rein klavieristischen Spielfiguren auf:

[1] Marpurg, a.a.O., S. 37.

In der Unterscheidung der Wechselnoten und durchgehenden Noten folgen wir der Definition Marpurgs[1]: „Eine Wechselnote aber nennet man diejenige Note, die statt der Hauptnote auf den Anschlag fällt, und folglich mit der größern Note aus der Gegenstimme zugleich anhebt", und „Durchgehend ist eine Nebennote, wenn sie in den Nachschlag fällt".

Im folgenden Beispiel liegen in der Urform durchgehende Noten, in der Veränderung Wechselnoten vor:



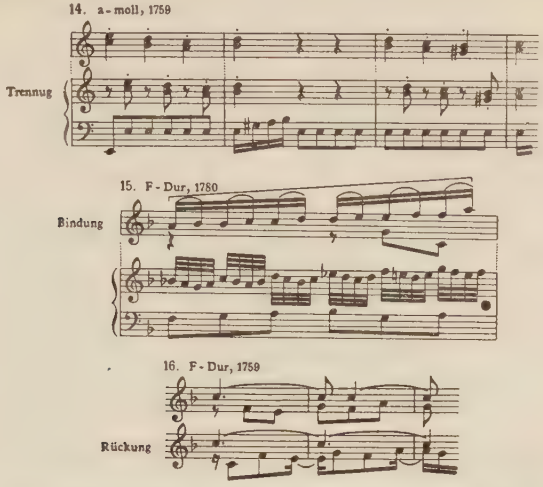
Bei den Veränderungen Bachs fällt in statistischer Betrachtung das Überwiegen der Wechselnoten gegenüber den durchgehenden auf, durchgehende Noten sind schwer oder kaum nachweisbar. Hier liegt implizit eine der Gesetzmäßigkeiten des Bachschen Individualstils mit seiner Vorhaltstendenz im weitesten Sinn. Stets dominieren die Figuren, deren Nebennoten auf metrische Schwerpunkte fallen, sie schließen die jeweils entsprechenden Parallelfiguren, die auf durchgehenden Noten beruhen, meist völlig aus. So finden sich die in Süddeutschland sehr beliebten Überschläge (Mozart!) bei Bach nie, dafür aber die Unterschläge, die sich aus Wechselnoten-Ketten zusammensetzen, das gleiche gilt für Walze und Halbzirkel. Diese nun folgenden Figuren werden nach der Anzahl ihrer Nebennoten einfache, bzw. schwebende oder mehrfache Manieren genannt.

Die einfachen Manieren haben nur eine zusätzliche Nebennote. Der Überschlag, in dem „eine Note an statt herunter zu gehen, vorher einen Grad über sich steiget", findet sich bei Bach, wie schon erwähnt, überhaupt nicht. Wohl aber ist die umgekehrte Figur, der Unterschlag, in mehreren Sonaten anzutreffen:

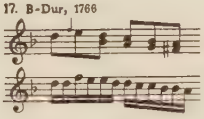
Häufiger ist der sogenannte Schwärmer, der entsteht, „wenn eine Hauptnote in eben demjenigen Tacttheile durch sich selbst vermittelst der Verkleinerung verändert wird":

[1] Marpurg, a. a. O., S. 39.

Die drei nun folgenden „Klangfüße" einfacher Manieren lassen sich sehr häufig in den Veränderungen der Reprisensonaten wie auch in Bachs reinen Variationswerken nachweisen:



Als letzte Formel der einfachen Manieren sei noch das Hauptnote-Aufhalten genannt. „Wenn man auf der Zeit einer folgenden Hauptnote eine vorhergehende im Wechselgange noch einmahl hören lässet, so nennet man solches eine Hauptnote aufhalten."

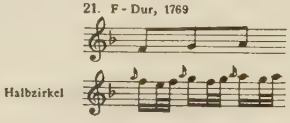


Die nun folgenden Beispiele sind zwei-, drei- und mehrfache Manieren. „Wenn man von einer Note zu einer entferntern mit Berührung der dazwischenliegenden harmonischen Wechsel- und durchgehenden Noten, und folglich stuffenweise hurtig auf- oder absteiget", so nennt man das „laufende Figuren":

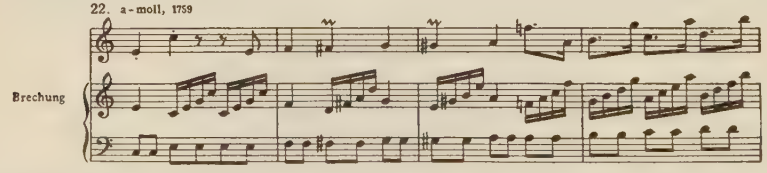
„Wenn die Noten nicht immer gerade fortgehen, sondern man von einer auf die andere beständig zurückweicht, so entstehen daraus zwey Manieren, davon die erste eine Walze oder Rolle, die andere ein Halbzirkel genennet wird. Mit einem allgemeinen Nahmen heißen sie beyde rollende Figuren."

„Die Walze ist eine Folge von vier stuffenweise untereinander sich bewegenden Noten, wovon die erste und dritte auf eben derselben Stuffe stehen, und die zweyte und vierte drüber und drunter sind." Die Walze ist bei Bach sehr selten zu finden, das Beispiel bringt eine absteigende Walze:

Häufig ist dagegen der Halbzirkel, der sich ebenfalls aus vier Noten zusammensetzt, „wovon die zweyte und vierte auf ebenderselben Stuffe stehen, und die erste drüber und dritte drunter sind":

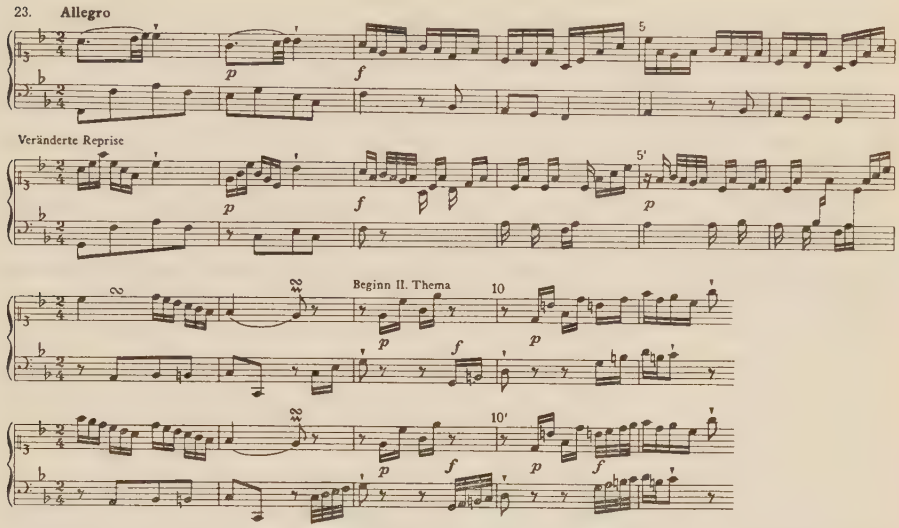


Die Brechungen oder gebrochenen Figuren seien die fruchtbarsten in der ganzen Setzkunst, sagt Marpurg. „Man siehet, daß die Sprünge oder springenden Sätze aus der Brechung ihren Ursprung nehmen." Als Beispiel für eine solche Figur sei ein Stück aus der a-moll-Sonate von 1759 angeführt:



Wie sich die hier aufgezeigten Einzelzüge zu dem Gesamtbild der veränderten Reprise zusammenfügen, sei abschließend an dem Beispiel der Exposition und deren veränderter Wiederholung aus dem ersten Satz der F-Dur-Sonate, 1769 in Hamburg komponiert, dargestellt. Das Hauptthema (T. 1–8) besteht, wie auch Seitenthema (T. 9–16) und Epilog (T. 17–20) aus mehreren Sequenzen. Diese Sequenzen unterliegen bei ihrer veränderten Wiederholung (T. 1′–8′) jeweils gleichbleibenden Klangfüßen, so z. B. T. 1′–2′ Brechungen in harmo-

nischen Nebennoten, in T. 3′–6′ wird die mit eckiger Klammer gekennzeichnete Figur in einen Halbzirkel (s. T. 3) unter gleichzeitiger Diminuierung der Notenwerte umgewandelt, es folgen Triolierungen. Das Seitenthema beginnt in der Veränderung mit „durchgehenden Nebennoten", im folgenden wird die 32stel-Figur für das ganze Seitenthema beibehalten.



Grundlegendere Umgestaltungen, die harmonikale Veränderungen mit sich bringen, finden nicht statt. In den Veränderungen des Durchführung-Reprisen-Teils behält Bach die einmal für die einzelnen Motive gewählten Veränderungsformen bei, d. h. bei der dreimaligen Wiederkehr der Themen erscheinen diese im stets gleichen Gewand ihrer ersten Veränderung, ganz im Gegensatz etwa zu Löhlein, der in seinen Reprisensonaten immer neue Varianten findet. Damit entspricht Bach seiner und der Zeit theoretischen Forderung nach der Einheit des Satzes, des Affektes und des „Verhältnisses der Gedanken unter sich".

Die Verfasser der Beiträge

Werner Danckert. Geboren 1900 in Erfurt, Musikausbildung in Leipzig, musikwissenschaftliches Studium an der Universität Leipzig bei Hugo Riemann, Arnold Schering und Hermann Abert, an der Universität Erlangen bei Gustav Becking; 1924 Dr. phil. Erlangen. Habilitation 1926 an der Universität Jena, dort von 1926 bis 1937 Lehrtätigkeit als Privatdozent. 1937 bis 1945 apl. Professor und Lektor an der Universität Berlin, 1943–45 vertretungsweise an der Universität Graz.

Wolfgang Irtenkauf. Geboren 1928 in Göppingen (Württemberg); studierte Musikwissenschaft an der Universität Tübingen bei Georg Reichert und Carl Leonhardt; 1953 Dr. phil. Tübingen.

Peter Schmiedel. Geboren 1927 in Borsdorf bei Leipzig; studierte Schulmusik an der Hochschule für Musik in Leipzig und Musikwissenschaft an der Universität Leipzig bei Walter Serauky (Nebenfach Mathematik); 1950/51 Staatsexamen, 1953 Dr. phil. Leipzig. Seit 1952 wissenschaftlicher Assistent (seit 1954 Oberassistent) und Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Erich Beurmann. Geboren 1928 in Danzig; studierte Musikwissenschaft an der Universität Göttingen bei Rudolf Gerber; 1952 Dr. phil. Göttingen. Seit 1952 beim Nordwestdeutschen Rundfunk Hamburg.

Zur Instrumentation in Igor Strawinskys Spätwerk

aufgezeigt an seinem „Septett 1953"

von

HANS LUDWIG SCHILLING

Dieses Kapitel über die Instrumentierung wurde als selbständiges Thema aus einer noch unveröffentlichten umfassenden Betrachtung und Analyse von Strawinskys *Septett 1953* herausgezogen[1]. Die eigenwillige Behandlung der Instrumente, wie sie dort für die musikalischen Linien- und Klangstrukturen vorgefunden wird, betrachten wir als drei gesonderte Techniken.

I

Bei unisonen oder oktavierenden Collaparte-Führungen[2] sind nicht ganze Linien übernommen, sondern die Stimmverdoppelung mittels verschiedener Instrumente geschieht punktweise. Der Effekt der Chörigkeit[3] ist reduziert, statt seiner Verwendung als kontinuierliche Folge wird er nur in Tupfen angedeutet. Ein typischer Strawinsky-Handgriff. Siehe Beispiel 1 bis 4. (Beachte im I. Satz bei [1] – Klavier/Streicher – die verschieden situierte Achtelpause in den beiden Baßstimmen; vergleiche ebenfalls rechte Hand des Klavierparts mit Violine und Bratsche):

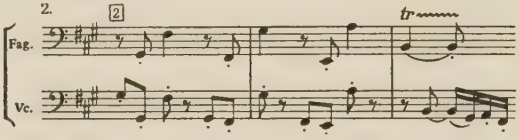
[1] Das Werk ist erschienen als Taschenpartitur bei Boosey & Hawkes, London, 1953, Ed.-Nr. 17 447. Ein Auszug für zwei Klaviere (Ed.-Nr. 17 448) wurde vom Komponisten angefertigt, noch bevor das Stück in Partitur erschienen war.

[2] In *Agon, Ballett für zwölf Tänzer*, ist die polyphone Stimmführung von größerer wirklicher Unabhängigkeit bei auffallenden Verdoppelungen als bei irgendeinem „orchestralen" Werk. Das ist wichtig für die Entwicklung Strawinskyscher Instrumentierung. Vgl. R. Craft, *Reihenkomposition vom ‚Septet' zum ‚Agon'* in: Musik der Zeit, Bonn 1955, Heft 12, S. 50.

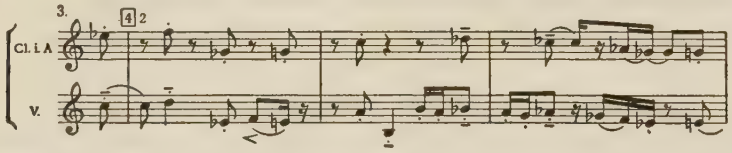
[3] Wir unterscheiden einen Chörigkeits-Effekt außerhalb des a cappella-Gesangs: 1. bei einem Instrument, z. B. Cembalo, Laute, Zither, Mandoline, Klavier, Harmonika u. a. (zwei-, drei-, mehrchörig; auch im solistischen Unisono-Spiel des Streichers: leere und gegriffene Saite). 2. im Zusammenspiel einer Instrumentengruppe, z. B. Geigenchor oder jede chörig besetzte andere Instrumentenfamilie im Orchester; Pfeifen- und Trommlerkorps; Fanfarenensemble; 3. in der Verbindung verschiedener Instrumente zur kammermusikalischen Besetzung oder im Instrumentalverband eines ganzen Orchesters; als Orgelplenum. Als Choreffekt beschreibt W. Lottermoser denselben Vorgang am Beispiel der Hammondorgel: *Akustische Beurteilung elektronischer Musikinstrumente*, AfMw XII, 1955, S. 249 ff.

oder 2 f.* (Fagott/Violincello: „marcato"-staccato der Achtel gegen die legato-durchklingenden Viertel, nota bene!)

* Die Ziffern vor den eingerahmten Richtzahlen bezeichnen die vorausgehenden Takte, die nachstehenden die folgenden.



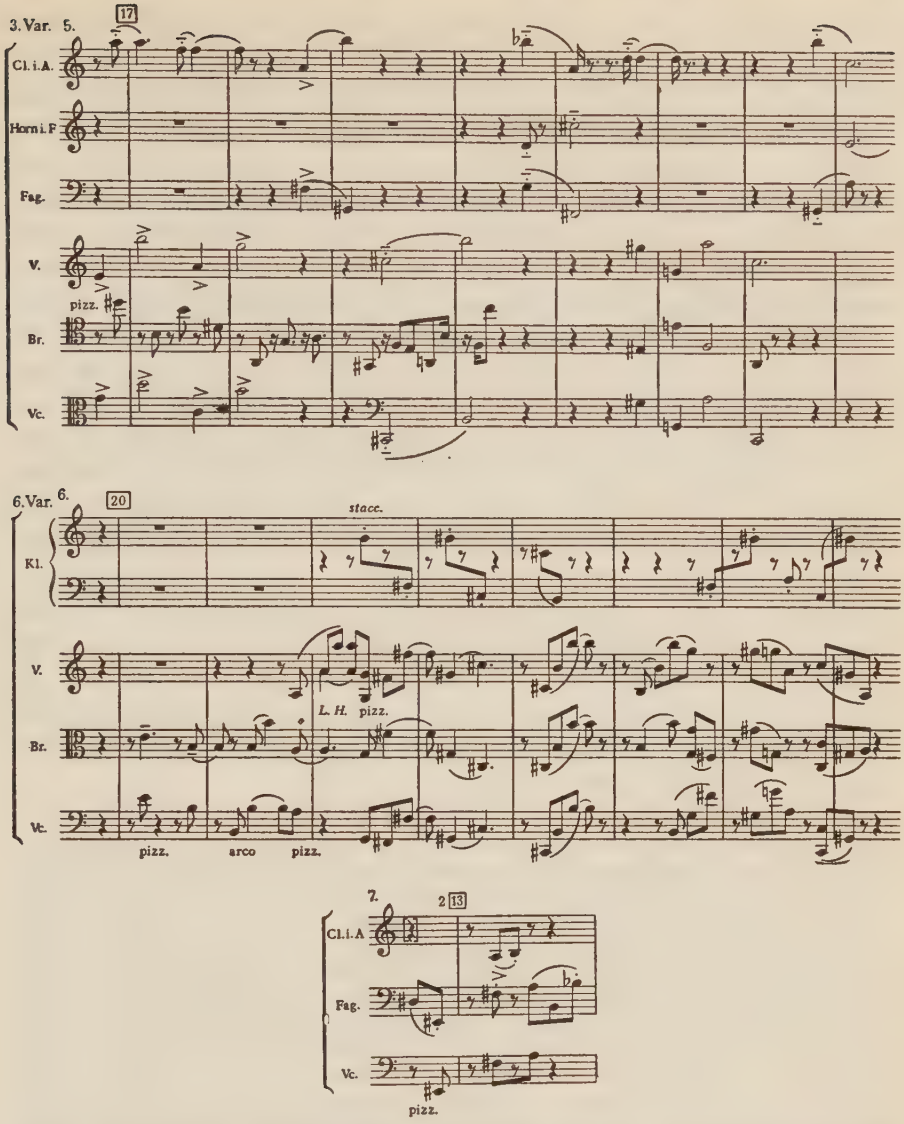
4 2 (Clarinette/Violine)



1 5 (Fagott/Violoncello)

Eine ähnliche Stelle finden wir bei 14 f. für Fagott und Klavier. Man vergleiche auch die Führung in oft – auf kürzesten Strecken – veränderten Instrumenten-Kombinationen; jede Variationszeile bringt dabei neue Möglichkeiten (siehe Tafel S. 183). Beachte ebenfalls die Verdoppelungen Clarin.-Klav.; Bratsche-Klav.; Clarin.-Klav.; Klav.-Bratsche; Violine-Klav. in der dritten Variation (Beispiel 5) und in der sechsten Variation (Beispiel 6) die „ausgesparte" Collaparte-Führung von Streichern und Klavier. Im I. Satz ferner Fagott-Violoncello; Clarin.-Fagott-Violoncello; Fagott-Violoncello (Beispiel 7).

Diesem Instrumentationsprinzip kommt von akustischer Seite besondere Beachtung zu. Denn „gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten des Klanges mancher Instrumente hängen von der Art ab, wie ihr Klang beginnt und



wieder aufhört"[1]. Aus einer Mitteilung von Werner Lottermoser[2] erfahren wir experimentelle Ergebnisse von der Herstellung künstlicher, also elektronischer[3] Einschwingungsvorgänge mittels Tonbändern, die einmal die

[1] Vgl. H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen,* Braunschweig [6]1913, S. 115; dazu den Abschnitt: *Von den Unterschieden der musikalischen Klangfarben,* S. 113–193.

[2] A. a. O.

[3] Man sollte aus philologisch-terminologischen Gründen den Ausdruck elektrophonisch wählen, damit der weniger mit der Sache identische „elektronisch" sich nicht weiter als Terminus einbürgert.

Wichtigkeit der natürlichen Einschwingungsvorgänge erweisen und außerdem zeigen, daß die künstliche Nachahmung natürlicher Schallprozesse sehr schwierig ist. Darin tut sich ja vor allem der Mangel der neuartigen elektrophonischen „Orgel"-Instrumente kund gegenüber den wirklichen Pfeifenorgeln. Wenn nämlich der Einschwingvorgang, der für das Erkennen eines jeden Klangerzeugers notwendig da sein muß und der für den ganzen Klangcharakter ein wesentliches Moment bedeutet, weggeschnitten wird, so kommt es zu einer annähernden Neutralisierung in den Farbwerten der vorgenommenen Klangbilder; wie ähnlich dann die verschiedenen Instrumente klingen, können wir ebenfalls schon aus den oszillographischen Aufnahmen von Trendelenburg, Stumpf, Backhaus u. a. ersehen[1]. Wenn Strawinsky nun kurze Werte (in pausendurchbrochenen Linien – vergleiche die angeführten Beispiele) zeichnet, dann sind darin die Farbqualitäten als Melodiefäden des ad hoc zusammengestellten Ensembles sozusagen in Knotenpunkten verknüpft. Das heißt mit anderen Worten: Die Farbcharakterisierung, welche im Spektrum stationär festgehalten ist und dort vor allem im Einschwingungsvorgang wahrgenommen wird, kommt in der knappen Zeitdauer „absolut" genau so gut zur Geltung, prozentual – man denke an das Bild einer gezeichneten Klang-Kurve – jedoch viel stärker[2]. Diesen akustischen Effekt nützt Strawinsky, indem er punktweise Stimmen verdoppelt und flächenhafte Verdoppelung in seinem Septett aufs strengste vermeidet. Zudem scheint die Geschwindigkeit des Einschwingungsvorganges von den staccato-Noten auf die legato-Stimmen übertragen[3].

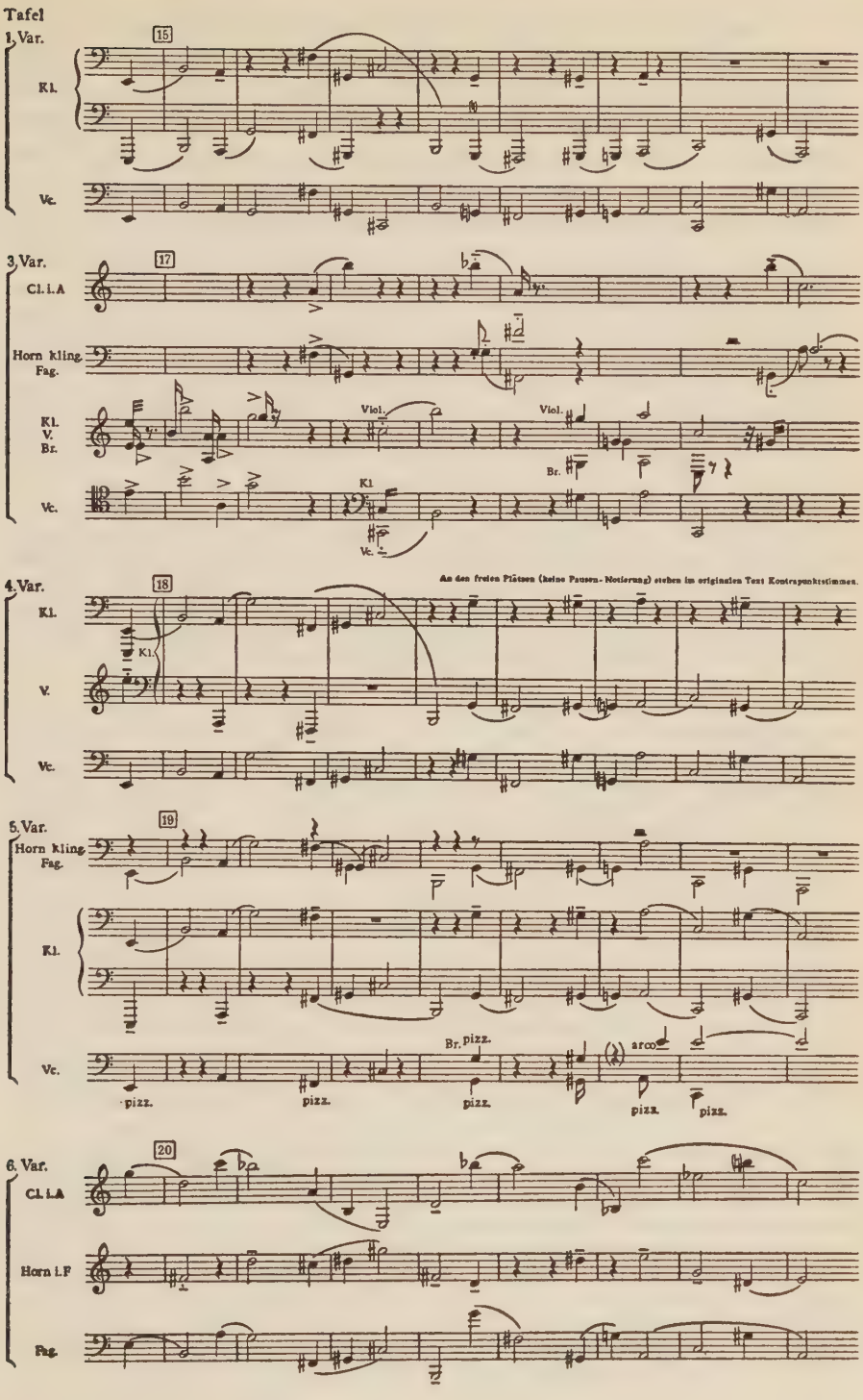
---

[1] Die Varianten des Einsetzens und Ausklingens bei einem Schallablauf nennt man auch Ausgleichsvorgänge. Ganz besondere Bedeutung muß man den kurzdauernden Klängen, wie sie sich bei unseren musikalischen Beispielen vornehmlich in der Musizierweise als staccato und pizzicato herausheben, beimessen. In manchen derartigen Prozessen instrumentaler Klanggebung läßt sich ähnlich wie bei den Explosivlauten der menschlichen Stimme ein stationärer Teil gar nicht abgrenzen; vielmehr ändert sich die Zusammensetzung des Schalls während seiner ganzen Dauer in starkem Maß. Dabei scheint der stationäre Teil ob der kurzen Schwingungszeit eingeengt oder ausgespart. C. Stumpf bewies, daß die verschiedensten Instrumente zum Verwechseln ähnlich sind, sobald man nur den stationären Klangteil, nicht aber Einsatz und Ausschwingung des Klanges beachtet. (Näheres in: *Die Sprachlaute/Experimentell-Phonetische Untersuchungen nebst einem Anhang über Instrumentalklänge,* Berlin 1926). H. Backhaus hat als erster die Natur der Ausgleichsvorgänge mit dem Mittel mechanischer Klangaufzeichnung im Oszillogramm festgehalten (Zs. techn. Phys., XIII, 1939).

[2] Vgl. W. Lottermoser (AfMw XII, 1955, S. 272): „Kurz angestoßene Klänge haben ein um so breiteres Spektrum, je kürzer sie dauern. Neben den harmonisch liegenden Teiltönen erscheinen Nebenlinien, deren Amplitude umgekehrt proportional der Dauer des Tönens ist." (Trifft hauptsächlich für die Gigue des Septetts zu.) Vgl. ergänzend W. Lottermoser, *Unterschiede in Klang und Ansprache bei alten und neuen Orgeln,* Kongreßbericht Bamberg, Kassel u. Basel 1953, S. 75 f.

[3] Vgl. dazu H. Tobel, *Klangästhetik und Aufführungspraxis,* Mf IX, 1956, S. 178: „Die Modulationsfähigkeit der Klangcharaktere ist direkt beeinflußbar durch den Grad rhythmischer Akzente. Sprunghaftes Einschwingen der Töne

Tafel


1. Var.
15
Kl.
Vc.
3. Var.
17
Cl. I. A
Horn kling.
Fag.
Kl.
V.
Br.
Vc.
Viol.
Viol.
Kl
Br.
Vc.
4. Var.
18
An den freien Plätzen (keine Pausen-Notierung) stehen im originalen Text Kontrapunktstimmen.
Kl.
Kl.
V.
Vc.
5. Var.
19
Horn kling.
Fag.
Kl.
Vc.
Br. pizz.
arco
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
6. Var.
20
Cl. I. A
Horn I. F
Fag.

Strawinskys instrumentgerechte Erfindung seiner Linien mit den hinzugefügten einzelnen Tonverdopplungen unterscheidet sich grundsätzlich von der Instrumentation älterer Meister. „Durchbrochene" Melodien solcher Art gibt es früher fast nur im Zusammenspiel derselben Instrumentenfamilie, auffallend im vierstimmigen Satz der Hörner. In einer Beschreibung bei Berlioz-Strauß geht es zunächst um den kräftemäßig-dynamischen, wie tonqualitativen Ausgleich innerhalb einer melodischen Linie. Der Vorgang ist schon derselbe, wie wir ihn nachher beobachten werden, aber die neue Funktion ist noch nicht der kompositorische Anlaß dieser Einrichtung.

„Rossini hatte den Einfall, in der Jagdszene des II. Aktes seines ‚Wilhelm Tell' eine diatonische Passage von vier Hörnern in Es im Einklange ausführen zu lassen. Das ist sehr originell. Will man vier Hörner in dieser Weise verbinden, sei es zu getragenem Gesange oder zu raschen Figuren, und es kommen hierbei sowohl gestopfte als offene Töne in Anwendung, so ist es ungleich besser (falls nicht etwa gerade die Verschiedenheit und Ungleichheit dieser Töne einer bestimmten Idee dienen sollen), sie in verschiedenen Stimmungen zu zerlegen; die offenen Töne der einen ergänzen den schwächeren Klang der gestopften Töne der anderen, stellen das Gleichgewicht her und geben der gesamten Tonleiter der vier im Unisono vereinten Hörner eine gewisse Gleichartigkeit. So entsteht, wenn von dem Horn in C ein gestopftes es, dem Horn in Es ein offenes c, dem Horn in F ein offenes b, und dem Horn in tief B ein gestopftes f angegeben wird, aus diesen vier verschiedenen Tonfärbungen ein vierfaches Es [es'] von sehr schönem Klange, und man wird leicht begreifen, daß es sich mit den übrigen Tönen ungefähr ebenso verhält." [1]

Berlioz zeigt weitere Beispiele für dieses „vorteilhafte Verfahren", nennt aber keine Quelle: Vier Hörner – in Es, C, As und D – lösen einander zur Gestaltung einer einzigen (zwölftaktigen) Melodielinie ab [2]. Weiterhin zitiert Berlioz-Strauß „Phrosine und Mélidore" von Etienne Nicolas Méhul: Horn I in D; II in G; III in D; IV in F [3]. Oft sind Hornpaare nebeneinander im Abstand einer großen Sekund gestimmt, vgl. etwa Brahms' II. Symphonie op. 73, I und II in D, III und IV in E.

Beispiele einer Aussparungstechnik bietet Johannes Brahms in seinen „Variationen über ein Thema von Joseph Haydn" für Orchester, op. 56 a, und seiner III. Symphonie, op. 90 [4]. – Bei den Klassikern finden wir kaum einen Beleg für solches „Luken"-Spiel; sie verzichteten im Horn- und Trompetensatz völlig auf die fehlenden Skalenstufen und setzten nur Naturtöne als liegende Stimme, oder sie kombinierten jene zu leitereigenen Kadenzen.

---

ergibt einen harten Klang, vollstetiges einen voluminösen und weichen. Für die Rhythmik ist gerade diese Modulationsfähigekit von entscheidender Bedeutung, denn sie bestimmt die klangästhetische Wirkung des scharfen und milden rhythmischen Akzents. Hartes Anspiel in scharfem Akzent und weiches Anspiel in mildem Akzent stehen sich als Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber."

[1] Vgl. H. Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von R. Strauss, Leipzig 1904, S. 276.

[2] Ebda. S. 275 und 277.

[3] Ebda. S. 273 unter Nr. 105.

[4] Vgl. Kl. Eulenburg-Partitur Nr. 805, S. 1/2, und Nr. 427, S. 3/4.

Ein seltenes, frühes Beispiel der pausendurchbrochenen Collaparte-Führung bietet Mozart[1]. Aber außerhalb der mehrstimmigen Kunstmusik gibt es noch einen extremen Fall für lukenhafte Melodiebildung, nämlich beim Musizieren auf russischen Hörnern; allerdings wird die Technik wiederum nur innerhalb derselben Instrumentenfamilie angewandt[2].

Das Kolorieren der vorgezeichneten Melodiekurven[3] vollzieht Strawinsky mit kleinen Farbflecken, die in verschiedener Leuchtkraft und Farbqualität kontrapunktisch wirken. Damit wird der einzelnen Zeile also auch vom Kolorit her engphasige Variation gewährt (Passacaglia). Vergleiche zu etlichen Richtungen in der zeitgenössischen Malerei und jüngsten Kunstgeschichte drängen sich auf. Man spricht dort, gegenüber den musikalischen Erscheinungen, mehr von stilistischen als bloß technischen Unterschieden[4]. – Oder aber die Linien sind als Kontinuum in je einer Instrumentalfarbe stark gegeneinander abgehoben (Doppelfugen der Gigue).

---

[1] Vgl. R. Hammerstein, *Der Gesang der geharnischten Männer* [Zauberflöte], AfMw XIII, 1956, S. 17: „Der cantus firmus wird von den beiden Geharnischten im Oktavenabstand gesungen, also gewissermaßen mit 8′ und 16′. Flöten, Oboen und Fagott gehen mit dem cantus firmus; allerdings statt in Vierteln in halben Notenwerten, d. h. also im Rhythmus des ursprünglichen Chorals, dessen Erscheinungsform damit herausgestrichen wird. Auch die Posaunen gehen mit dem c. f., doch haben sie nur ein Viertel mit anschließender jeweiliger Viertelpause. Die Choraltöne erhalten dadurch gleichsam schärfere Ränder."

[2] Vgl. W. Heinitz, *Instrumentenkunde*, Potsdam 1929, S. 71.

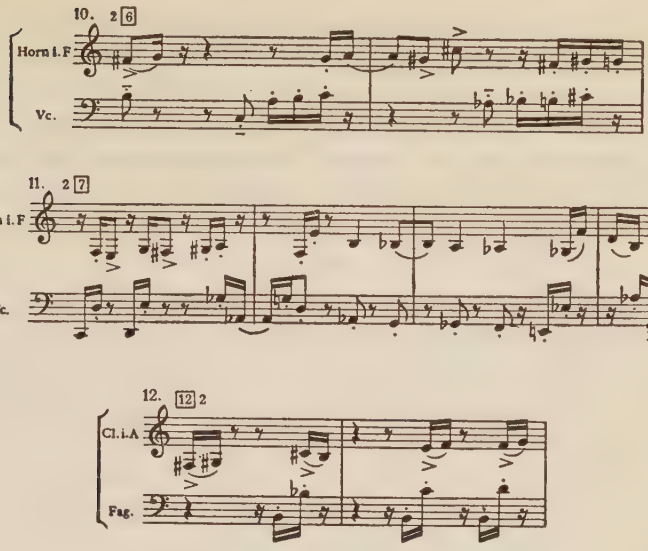
[3] Die Farben sind von vornherein mit der Stimmen- und Satz-Erfindung festgelegt. Nur eine Ausnahme bietet Strawinsky als „Arrangement" (neben nachträglich exzerpierten oder instrumentierten, oder völlig umgearbeiteten Stücken); nämlich zu seinem Oktett von 1920 (für Flöte, Clarinette, zwei Fagotte, zwei Trompeten und zwei Posaunen) vermerkt er in *Erinnerungen* (als dt. Übertragung der *Chronique de ma vie*, Paris 1935), Zürich-Berlin 1937, S. 133: „es sei rein strukturell, ohne eine Bezugnahme auf ein Instrument entstanden, diese erst nachträglich nach Fertigstellung des Werkes hinzugefügt worden."

[4] Bei einem Vergleich lassen sich Tangenten beider Kunstgattungen seit dem Pointillismus in der Malerei feststellen: Signac, Pissaro, Rysselberghe; unter Vermeidung des breiten Pinselstriches werden die Bilder mit Farbtupfen und -punkten aufgebaut. Der Choisonnismus (1888) stellt reine Farben in umrissene Flächen. Es gibt keine natürliche Perspektive: P. Gauguin und E. Bernard. 1905 zeigen Matisse, Vlaminck, Derain, Rouault als Ausstellung der „Fauves" im Salon d'Automne den Gebrauch der reinen Farbe bis zur äußersten Grenze. Die Zeitschrift „De Stijl" (1917–1928) bringt Bilder aus Systemen rechteckiger Felder, die als reine Farbkonstruktionen angelegt sind: Th. van Doesburg, Piet Mondrian. Eine Übersicht der Entwicklung in der Malerei bietet die dreibändige Sammlung *La peinture moderne* unter „Peinture Couleure Histoire", hg. von A. Skira, Genève-Paris 1950. Wichtig für die hier angedeuteten Vergleiche sind die Kapitel Fauvisme et Expressionisme (Bd. Matisse Munch Rouault); Die Brücke (Le Pont), Neue Münchener Künstlervereinigung (i. selben Bd.): E. L. Kirchner, *La Rue* (S. 83), *Femme au Divan Bleu* (S. 82). Vgl. außerdem den Bd. De Picasso au Surréalisme: F. Léger, *Contrastes de Formes* (S. 75); R. Delanney, *Hommage a Bleriot*, (S. 92); P. Mondrian, *Tableau I* (S. 119), *Brodway Boogie Woogie* (S. 120); A. Ozenfant, *Theme et Variations* (S. 122); P. Picasso, *L'Ecolière* (S. 136), Nature Morte: *Guitare Et Raisins* (S. 139); W. Kandinsky, *Rouge* (S. 159).

An anderer Stelle werden das Thema oder gar kleinere Motive unter die einzelnen Instrumente aufgeteilt. Arnold Schönberg nannte diese Technik Klangfarbenmelodie[1]; der „unabgebrauchten Tonstufe" gesellt er die unabgebrauchte Farbe zu. Ein System, die Notenreihen in verschiedenen Instrumenten progressiv aufzuteilen, versucht eine Gruppe moderner Komponisten. „Punktuelle" Technik[2] nützt in ebendemselben Sinne auch Strawinsky (vgl. dazu die Takte [3] 4 ff. des ersten Satzes). Ein vorzügliches Musterbeispiel solch instrumentaler Färbung ist der Themaprospekt des Passacagliasatzes: vier Instrumente lösen einander im achttaktigen Periodenbau ab, Clarin.-Violoncello-Clarin.-Bratsche-Fagott-Bratsche-Fagott (Beispiel 8). Die Anlage wird ähnlich in der neunten, zugleich letzten, Variation wiederholt; dort ist sie zur Zweistimmigkeit gesteigert (Beispiel 9). In ihrem Instrumentierungsbild korrespondieren die beiden äußeren Variationszeilen miteinander. – Im ersten Satz gibt es noch eine komplementäre Farb-Stimmführung von Horn und Violoncello (Beispiel 10) und von Fagott und Clarinette (Beispiel 11 u. 12).

[1] A. Schönberg, *Harmonielehre,* Leipzig-Wien 1911, S. 471.

[2] Vgl. dazu K. H. Stockhausen, *Weberns Konzert für neun Instrumente opus 24,* Melos XX, 1953, S. 343 ff., und eine Entgegnung darauf von C. Dahlhaus und R. Stephan, *Eine „dritte Epoche" der Musik?*, Dt. Universitäts-Zeitung, X/17, S. 17. Vgl. ferner *Die Reihe,* Nr. 2, Wien-Zürich-London 1955.



II

In der Gigue ist auf diese Instrumentationstechniken verzichtet. Hier wird allerdings auf den usus früher mehrstimmiger Musik zurückgegriffen, nach dem die Lautstärke für alle Instrumente die gleiche gewesen ist (sofern natürlich die Instrumententypen das zulassen – bei geschlossenen Instrumentenfamilien und im Vokalensemble gelingt es am ehesten). Das Summieren oder Subtrahieren der Einsätze lenkt das akustische Hörbild in seiner Intensität, welches dann nicht von individueller Lautstärke, sondern vom Volumen des mehrfachen oder einfachen Zusammen-Klingens abhängig ist[1].

Solche immanente Dynamik wird von der Anzahl der Lagenstimmen gelenkt. Strawinsky schreibt für die ganze Gigue in ihren vier klar gegliederten Fugenteilen (außer nur wenigen „abkadenzierenden" Überleitungstakten im *piano*) *mezzoforte* vor. Im I. Satz gibt es einmal ausnahmsweise ein Zugleich von *forte* und *piano,* und zwar zu Beginn des Stückes ist das Horn neben den übrigen Stimmen im *fp* zurückgenommen, entsprechend in der Reprise. Die Variationen der Passacaglia sind dynamisch als Einheiten gereiht und nicht in ihren Stimmschichten auffällig dynamisch gegliedert. An der Stelle größtmöglicher kontrapunktischer Kombination und Stimmhäufung

[1] Andere alte Instrumentationspraxis verhindert sogar bei der Häufung von Stimmen die Vergrößerung der Schallweite: Wir denken an das Nachlassen des Winddruckes in der Tonkanzellenlade der Schleifladenorgel, wenn vollstimmig gespielt wird. Das ist genau der umgekehrte Vorgang einer heute allgemein gültigen Orchesterdynamik, welche jüngst von der radiomäßigen Übertragung noch gesteigert und um ein Vielfaches von den elektrophonischen Schallquellen überrundet wird.

ist der dynamische Stärkegrad am geringsten. Die sieben eigenmelodisch geformten Gestalten des (selben) Passacagliathemas – als Recto (Clarinette), Umkehrung (Horn), Recto (Fagott), Recto (Klavier), Krebs-Umkehrung (Violine), Krebs (Bratsche) und Recto (Violoncello) – klingen als achte Variation im *pianissimo*. In den übrigen Variationen stehen Stimmenzahl und dynamischer Stärkegrad jedoch nicht in strenger Abhängigkeit.

III

Für das ganze Septett in seiner instrumentalen Besetzung ist das Prinzip des mittelalterlichen „Spaltklang"-Instrumentariums[1] Vorbild, wobei Strawinsky eine Instrumentengruppe als ziemlich gleichgefärbte Familie mitwirken läßt (zum Teil wieder aufgehoben durch weit auseinanderstrebende Lagen mit ihrem spezifischen Eigenklang). Es bleiben fünf Individuen nebeneinander: Clarinette in A, ihrer Stimmung nach besonders ausgewählt, Horn in F, Fagott, Klavier und die Streichergruppe. Strawinsky hatte nach dem

[1] Notationshinweise für ein bestimmtes Instrument gibt es im 14. und 15. Jh. so gut wie überhaupt nicht. Unica bilden noch im 16. Jh. zwei Belege, am bekanntesten der spätere Nachweis: Von J. H. Schein ist eine „Padouana à 4 Krummhorn" überliefert, welche 1617 als Anhängsel zum *Banchetto musicale* erschien. Vgl. *Johann Hermann Schein: Sämtliche Werke*, hg. v. A. Prüfer, Leipzig 1901, I. Bd. S. 201. Vgl. dazu G. Kinsky, *Doppelrohrblattinstrumente mit Windkapsel*, AfMw VII, 1925, S. 253 ff. Dort wird ein siebenst. Psalm ‚Noli aemulari' von Th. Stoltzer für die Besetzung mit Krummhörnern angeführt, nach einer Notiz von 1526. Außerdem verweist Kinsky noch auf eine Quelle von 1539, in welcher Krummhörner zur Begleitung eines Hirtenchores gefordert sind, s. S. 272. In DTÖ, Bd. XXXVII, 2. Teil, hg. u. bearb. v. L. Nowak, finden wir auf Seite 86 den Liedsatz zu vier Stimmen „Tröstlicher lieb" des P. Hofhaymer vom Intavolator H. Gerle für Großgeygen gesetzt, 1532, ebenfalls eine Bearbeitung nach Th. Stoltzers „Entlaubet ist der walde" (S. 95). Vgl. auch W. Ehmann, „*Was guett auff Posaunen ist etc.*", ZfMw XVII, S. 171 ff. – Kommen mit den ersten Instrumentierungshinweisen in den Notentexten Zeugnisse für einen Gruppenklang auf, so bergen die früheren ikonographischen Quellen hundertfache Beispiele damaliger gemischter Ensemblezusammenstellung. – H. Besseler weist in *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 189 u. 233, auf die Praxis des Spaltklanges hin: „Im Notenbild der Motetten und Balladen des 14. Jahrhunderts fehlt .... die berauschende Fülle, die ein in sich einheitlicher Verschmelzungsklang von Singstimmen oder gleichfarbenen Instrumenten ausströmt. Die Musik der Gotik setzt Stimme neben Stimme, und Klangfarbe neben Farbe in möglichster Buntheit. Aus bildlichen Darstellungen ergibt sich immer wieder, daß man grundsätzlich verschiedene Tonwerkzeuge zusammenwirken ließ und nur ausnahmsweise den einfarbigen Verschmelzungsklang gestattete." – Vgl. H. J. Zingel, *Spaltklang, das neue Ideal*, Melos 1952, S. 71: „In ihren Gruppierungen sind niemals Farbmischungen mit dem Ziel der Verschmelzung angestrebt, vielmehr gerade die Gegensätzlichkeit oder besser gesagt die Paarung selbständiger Elemente gesucht, wie es der musikalische Duktus erheischt. – Im Zusammenhall geblasener, gezupfter, gestrichener und geschlagener Instrumente lebt der echte ‚Spaltklang'." A. Schering sieht beim Ablauf der Klangstille im Großen einmal eine Hinneigung zum Ideal der Klangverschmelzung, das andere Mal wieder eine Bevorzugung des Spaltklanges. Vgl. *Vom musikalischen Kunstwerk*, hg. v. F. Blume, Leipzig ^{2}1951, S. 113.

alten Vorbild schon die Instrumentierung der ‚Histoire du Soldat' (1918) ausgesucht: Violine, Contrabaß, Clarinette, Cornet à Piston, Posaune und Schlagzeug.

Der verschieden geartete Verschmelzungstrieb der einzelnen Instrumententypen – es ließe sich eine Skala mit feinen Gradunterschieden aufstellen – wird großenteils verhindert, ausgespart. Auch die Verdoppelungen sind durch die in Abschnitt I zitierte Praxis „entbunden", sie klingen mehr separat, als daß sie trotz gleicher Tonhöhe oder trotz nächster Zahlenproportion der Oktavfrequenz in einem einheitlichen Klang zusammenfließen.

Instrumentationskriterien, welche die Verwendung der Einzelinstrumente betreffen, fallen wenig aus dem Rahmen schwerer aber applikaturmäßig und allgemein spieltechnisch gut zu bewältigender Kammermusik. Den Bläserpartien sind Ruhepausen selbstverständlich einkomponiert (Avantgardisten rechnen wenig mit der dem Instrument eigenen Physiognomie), schwierige Anbindungen gibt es nur wenig: In der Nach-unten-Bindung I. Satz [12] 1; [12] 2, und als exponiert hoher Einsatz fällt bloß die Stelle d'' in [16] 5 für Fagott auf; ein einziges Mal wird später Contra-A verlangt; wegen dieser halben Note (Passacaglia 1 [20]) muß die Tristanstürze aufgesteckt werden. Durchweg sind die leicht ansprechenden und frei klingenden Instrumentallagen genützt, obschon in häufigen Sprüngen. Wenn Spitzentöne oder Fußtöne eingesetzt werden, so sind jene von anderen Instrumenten nie zugedeckt. Der Klaviersatz ist der bei Strawinsky gewöhnliche, wobei am ersten – hier nur in kleinsten Abschnitten – Weitgriffigkeit verlangt wird, z. B. Oktav-Dezimengriff [1]; [8] 5, 6, 7; [10]. Die Streicherpartien fallen nirgends aus dem Rahmen althergebrachter Spielweise, die wenigen Doppelgriffe sind Standartgut hoher Streichertechnik. In den drei Sätzen des Septetts gibt es für die einzelnen Instrumente keinerlei Experimente aufzulösen.

IV

„Von den Wandlungen des Klangstiles" berichtet Fritz Winckel in seinem Aufsatz *über das Farbspektrum der Musik*[1]. Auch Strawinsky hat in seinem Werk Wandlungen des Klangstiles durchgemacht, welche in einer besonderen Untersuchung dargestellt werden sollen. Die hier aufgezeigten Eigenheiten, die wir stilbestimmend für das Spätwerk erkennen, sind erst allmählich gewachsen. – Welches Gewicht man der Klangfarbe in der Kunstmusik zumißt, läßt sich weniger intuitiv-subjektiv aus dem einzelnen Schöpfungsakt beurteilen; dieses Detail in der musikalischen Komposition ist ausschließlich historisch-phänomenologisch aus dem Werkganzen, gleich welcher Epoche angehörend, zu erklären. Bei der Suche nach Belegen für den Terminus

[1] Melos XIX, 1952, S. 135–137.

Klangfarbe müßte es möglich sein, einen chronologischen Stammbaum zu zeichnen: Wann wird die Klangfarbe im Bewußtsein des Musikers wichtig? Bis zum heutigen Stand der kompositorischen technischen und stilistischen Entwicklung ist die Bewertung der Klangfarben-Ingredienz (immanent) oder Klangfarben-Zutat (transeunt) in einem stetigen crescendo begriffen. Die französischen Musiklexika[1] scheinen erste Quellen zu bieten. Deren Erklärungen für *Timbre* weisen auf die feinen Unterschiede der menschlichen Stimme. Bei Johann Gottfried Walther steht unter Timbre noch nicht mehr als: „eine Glocke, die keinen Schwengel hat"[2]. In der Kunstmusik wird die Klangfarbe als (subjektive) Kompositionseinheit erst spät ausgeprägt. Noch bei J. S. Bach steht Klangfarbe großenteils nur im Dienst der Struktur und ihrer Ordnung. Auf die Farbe als Eigenwert kommt es nicht an, sie kann immer mit ähnlichen (der Stimm*lage* nach) ausgetauscht werden. Z. B. ist die große Passacaglia c-moll für Orgel *oder* für Cembalo zu spielen[3]. Die wenigen Spielanweisungen in den Partituren der französischen Opern etwa bei J. B. Lully haben nur den Charakter einer Beigabe. Die Grundfarbe des Streicherensembles wird durch Bläserstimmen nur getönt, nicht aber gänzlich abgelöst[4]. Später kommt dann bei den Mannheimern jene Mode auf, daß die Oboisten aus farblichem Gestaltungswillen zuweilen ihre Partien auf den modernen, „expressiven" Clarinetten spielen; wo es vordem der usus gestattete, die Oboenstimmen durch Flöten zu ersetzen, da werden die neuen Clarinetteninstrumente bald neben den Oboen obligat vorgeschrieben. Die Instrumental-Farbe wird jetzt nicht mehr ausschließlich der einzelnen Lagenstimme zugeordnet, sondern sie wird als genau geplanter und festgelegter Kontrast bei einer Wiederholung derselben Melodie oder auch innerhalb von kurzen Motiven vom Komponisten verlangt.

---

[1] Vgl. J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique,* Paris 1768 (auch abgedruckt in *Encyclopédie méthodique. Musique,* Tome Second par MM. Framery, Ginguene et de Momigny, Paris 1818, S. 525): „ *Timbre.* On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatat, sec ou moelleux. Les sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte et du luth; les sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du hautbois. Il y a même des instruments, tel que le clavecin, qui sont à la fois sourds aigres; et c'est le plus mauvais timbre. Le beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le timbre du violon (Voyez Son)." Vgl. ebenfalls M. Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne,* Paris 1825, S. 316. Bei G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst,* Stuttgart 1840, weist das Stichwort „Klangfarbe" auf den Artikel Timbre i. VI. Bd., S. 647.

[2] *Musicalisches Lexicon,* Leipzig 1732, S. 608.

[3] Vgl. W. Gurlitt im Kongreßbericht Leipzig 1925, S. 232 ff.

[4] Vgl. etwa Anmerkungen wie: Violons; Trompettes; Tous; Flûtes; Timballes; Basses et Basse continuo; Tacet pour le basson. Diese Hinweise gibt es aber nur äußerst selten. (Nach *Alceste* und *Phaëton,* Opernerstdrucke bei Ballard-Paris 1674 und 1683.)

Arnold Schering geht nur von seinem eigenen „Zeitstil" aus, wenn er Klangerlebnis von „Klangfarben"[1]-Erlebnis abhängig macht; er meint sogar, „die im Künstlerhirn lebende Klangvorstellung (Klangfantasie) ist das Erste und Zeugende"[2]. Das konträre Beispiel liefert Strawinsky, er überläßt in seinem Spätwerk das Primat einer linearen Zeichnung, die Farben werden mehr aus ökonomischer Begründung, nämlich des Gegeneinanderklingens und Sich-Abhebens der einzelnen Linien oder auch in Ablösung kurzer Tonfolgen, denn aus sinnlich-berauschender Klangfreude an ganz bestimmten Farbwerten und Farbmischungen hinzugefügt. Feruccio Busoni unterscheidet in seinem Vorschlag zur Neuausgabe der Instrumentationslehre von Berlioz/Strauß: „Vor allem müßte von Anfang an betont und dem Lernenden eingeprägt werden, daß es zwei Arten der Instrumentation gibt: die vom musikalischen Gedanken geforderte und vorgeschriebene absolute Orchestration; und die ‚Instrumentierung' eines ursprünglich nur abstrakt musikalischen oder für ein anderes Instrument gedachten Satzes."[3] Kontrapunktische Strukturierung ist für Strawinsky in seinen letzten Werken das schwerwiegendste musikalische Element. Dabei ist jedoch seine Beherrschung der Instrumentierungskünste so virtuos und vollendet, daß man eigentlich keineswegs mehr von Vorrang oder Nebensache sprechen kann.

Zusammenfassend können wir mit W. Gurlitt zu diesem Abschnitt sagen: „Die Emanzipation der instrumentalen Klangwelt in dem Sinne, daß die klanglichen und spieltechnischen Eigenwerte von Instrumenten und Singstimme freigesetzt werden, erfolgte zuerst mit dem Nachlassen und Umordnen der musiktektonischen Kräfte der Klangfarbenträger. Je schwächer diese Kräfte werden, um so eigenwilliger bringt sich der spezifische Charakter der Klangfarbe zu Geltung. Immer mehr Funktionen werden von der Klangfarbe übernommen auf ihrem Weg von der obligaten Lagenstimme mit relativ variabler Besetzung zum obligaten Instrument mit konstanter Be-

---

[1] Wie unbefriedigend bisher der Begriff „Klangfarbe" definiert war, hat neuerdings J. Handschin zugegeben (ebenfalls bei Winckel zitiert, s. o.) „Die eigentlich physikalische Entsprechung des Tons mit seiner Klangfarbe ist demnach nicht eine Schwingungsfrequenz plus Obertöne, sondern ein System von Schwingungen, das aus einer Grundfrequenz besteht, wobei als Ton oder Tonhöhe nur die Grundfrequenz zur Geltung kommt, die Teilfrequenzen nur als Klangfarbe. Doch was ist das Zusammen von Grundfrequenz und Teilfrequenzen?" Vgl. *Der Toncharakter,* Zürich 1948, S. 383.

[2] A. a. O., S. 112: „Der Ursprung der Musik, nicht nur im einmaligen historischen Sinn, sondern zugleich im Sinn einer unendlichen Wiederholung im Bereich jedes neu erwachenden Individualbewußtseins, beruht auf dem Klangerlebnis. Es ist das Erste und Letzte, worauf sich die Musik zurückführen läßt". – Nicht das Primat der klingenden Mitteilung einschränkend, sondern ergänzend sei hier daran erinnert, daß Musik nicht nur auf Akustik, sondern auf Logik und jenen besonderen Gesetzen, welche sich aus der Erfindung von Ton und Melodie ergeben, gründet.

[3] Vgl. *Etwas über Instrumentationslehre,* Die Musik V, 1905/06, S. 168.

setzung. Eine Folge davon ist die zunehmende Differenzierung und Individualisierung der musikalischen Thematik und Motivik“ [1].

V

Igor Strawinsky äußert sich selbst zur Instrumentationskunst: „Es gibt zwei Möglichkeiten, wie sich Komponisten zum Klangmaterial verhalten können. Die einen, um ein Beispiel zu nennen, schreiben eine Musik ‚für‘ Klavier, die anderen gehen ‚vom‘ Klavier aus. Beethoven gehört eindeutig zur zweiten Kategorie. Vor allem das gewaltige pianistische Werk zeichnet sich durch seinen instrumentalen Charakter aus, darum liebe ich es auch besonders. Wundervoll ist der Reichtum an Einfällen, die alle im Gebiet des Instrumentalen bleiben. – Für ihn [Beethoven] ist Instrumentierung niemals ein Kleid, deshalb wird man auch niemals finden, daß sie sich aufdrängt. Die tiefe Weisheit, mit der er den Instrumenten, den einzelnen wie den Gruppen, ihre Rolle zuteilt, die Sorgfalt, die er auf das orchestrale Element der Partitur verwendet, die Präzision, mit der er seine Gedanken ausdrückt, das alles beweist, daß hier eine Kraft am Werke ist, die in erster Linie eine konstruktive Ordnung schaffen will. Ich glaube, ich täusche mich nicht, wenn ich feststelle, daß die monumentalen Schöpfungen, denen er seinen Ruhm verdankt, folgerichtig aus der Art entstanden sind, wie er den Klang der Instrumente ausnützt.“ [2]

Immer geht Strawinsky vom Instrument aus. Er macht seine Erfindung der Lagenstimmen vom farblichen Eigenwert unter besonderer Beachtung der spezifischen Höhen-Registerdifferenzen seines Instrumentariums und vom gewichtmäßig austarierten Zusammenklang der verschiedenen Schallträger abhängig [3]. Ohne dynamische Staffelung der Instrumente (in der Notierung von Stärkegraden) weiß er die feinen potentiellen Eigenschaften gegeneinander zu plazieren. Wenn er homophon-deklamierende Akkordik setzt, so erscheinen, zumal in den kleinen kammermusikalischen *Spaltklang-*

---

[1] W. Gurlitt, *Das historische Klangbild im Werk Johann Sebastian Bachs,* Bjb. 1951/52, S. 23 ff.

[2] A. a. O., S. 148 u. 151. – F. Busoni ist bezüglich Beethovenscher Instrumentierung anderer Meinung a. a. O.: „Die erste ist allein die echte, die zweite gehört in das ‚Arrangement‘. Nichtsdestoweniger gibt es bisher mehr Komponisten, die für großes Orchester übertragen, als solche, die rein orchestral erfinden und empfinden. Zu den Ersten und ‚Echten‘ rechne ich vorzugsweise Mozart, Weber, Wagner und in erster Linie Berlioz. Denn selbst Wagner verfällt in die ‚Instrumentierung‘ (wie z. B. in der Durchführung des ‚Meistersingervorspiels‘) und da ist er bemüht, einen abstrakten musikalischen Satz möglichst deutlich für Orchester umzuschreiben. Beethoven ‚instrumentiert‘ fast immer; ihm ist der musikalische Einfall und der poetisch-menschliche Gehalt wichtiger und das Zuerst-Entstehende. Einem jeden, der ein Orchesterstück entwirft, schweben stellenweise ‚echte Orchestermomente‘ vor; doch es sind meist nur Momente . . .“

[3] Ausgenommen das oben zitierte *Oktett.*

Ensembles, die verschiedenen Intervallpositionen nach Wertigkeit des *Hervor*-Klingens genauestens sortiert, die einen mehr vordergründig und „nah", andere entfernter oder leiser. Frühere Kompositionen mögen ergänzend zu diesem Abschnitt herangeholt werden, z. B. *Histoire du Soldat* (1918) und das *Concerto in Es* für Kammerorchester „*Dumbarton Oaks*" (1938).

Zwei Bereiche einer Klangfarbenverwendung macht Strawinsky sich zu eigen. Einmal greift er die strukturgebende und strukturklärende, historische Lagenstimmenordnung, welcher immer eine charakteristische Farbe beigegeben ist, auf. Allerdings reicht bei ihm der Ambitus der Instrumente über den der alten Praktiken hinaus, entsprechend wie die Instrumentkonstruktionen vervollkommnet und erweitert worden sind. Auf Sprünge von einer in die andere extreme Lage, die gern von der Wiener Schönberg-Schule angewandt werden, verzichtet Strawinsky im allgemeinen. Vielfach lassen sich dort aber Vorbilder für die Schreibweise des Septetts belegen (I. Satz und Gigue). Im Gegensatz zu den Wienern läßt die Notierungsweise erkennen, wie hier die mittleren Positionen der Liniensysteme viel zahlreicher „gefüllt" sind. Betont konträre Lagen und mehr unmittelbar aufeinander folgende Sprünge zeigt dagegen die Führung des Passacagliabasses und seiner Veränderungen (vgl. Tafel S. 185). Zum zweiten hatten wir in dem eröffnenden Abschnitt auf die Klangfarbenmelodie hingewiesen. Sie ist typisch für das Septett, aber diese künstlerische Idee ist ebenfalls nicht zum äußerlichen und ununterbrochenen System degradiert (auch nicht, wie es jüngste Versuche zeigen, zum nichtssagenden, d. h. nicht mehr hörbar möglichen Decor: nur als „optischer" Flitter), sondern es sind gleichrangig neben den weitgespannten Sprüngen die Contrapunkte in ganz typischen Lagenstimmen, was engere Bereiche bedeutet, gefaßt. Die erste Prämisse der Komposition ist auf diese Weise ihrer zweiten, gleichrangig zugesellten in Tradition verbunden[1]. – Den Verschmelzungs-Kombinations-Summierungs-Klang in der Art, wie er von Hector Berlioz entwickelt und von Richard Wagner immer wieder produziert wird[2], suchen wir bei Strawinsky und erst recht in seinem Spätwerk vergeblich.

---

[1] Es sei hier an Strawinskys Definition erinnert: „Die Tradition ist etwas ganz anderes als eine Gewohnheit, und wäre sie selbst ausgezeichnet, denn die Gewohnheit ist (der Erklärung nach) ein unbewußt Erworbenes, das die Tendenz hat mechanisch zu werden, während die Tradition aus einer bewußten und wohlbedachten Vorliebe entsteht. Die wahre Tradition ist nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine Kraft, welche die Gegenwart anregt und belehrt. Weit entfernt, die Nachahmung des Gewesenen zu bedeuten, setzt die Tradition die Realität des Dauernden voraus." Vgl. *Musikalische Poetik* (*Poétique Musicale*, Paris 1945), dt. Übers. v. H. Strobel, Mainz 1949, S. 37.

[2] Vgl. Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin/Frankfurt 1952, S. 98: „Das Wagnersche Orchester zielt auf die Herstellung eines Kontinuums von Klangfarben ab und inauguriert damit eine Entwicklung, die heute an den Polen der

Produktion sich durchsetzt. Wie in der Schönbergschule die Instrumente füreinander substituierbar werden und ihre krude Spezifikation einbüßen; wie, nach einer Äußerung von Alban Berg, der Instrumentator zu verfahren hat, wie ein Schreiner, der kontrolliert, daß an seinem Tisch nicht die Nägel herausstehen und nicht der Geruch des Leims bemerkbar bleibt, so können im Jazz Dämpfertrompeten wie Saxophone klingen und umgekehrt, und selbst die flüsternde oder durch den Schalltrichter übertragene Stimme ähnelt ihnen an sich. Die Idee eines elektrischen Kontinuums aller möglichen Klangfarben hat diese Tendenz auf die radikale: die mechanische Formel gebracht."

Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts

von

GEORG REICHERT

In der im ganzen bis heute noch nicht überholten Darstellung der Grundfragen der *Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry* weist Heinrich Besseler[1] darauf hin, daß in der Ars nova-Motette musikalische und Textform beziehungslos nebeneinander hergehen, „diese in den kunstvollen Vers- und Strophenbauten der neuen Poetik des 14. Jahrhunderts, jene in schematisch geregelter Isorhythmie. Nur in einigen älteren Motetten läßt sich noch eine gegenseitige Anpassung oder besser wohl: eine Anpassung des Textbaues an die Musik beobachten, indem entweder die Zahl der Strophen mit der der isorhythmischen Perioden übereinstimmt oder der Textbau mit dem Eintritt eines neuen Periodenbaus sich ändert. In jedem Falle ist jedoch die Melodik atektonisch und der Text vielfach offenbar nach dem mechanischen Verfahren untergelegt, das Egidius de Murino angibt . . ." (folgt das Egidius-Zitat nach Couss. Script., III, 125a)[2]. Es geht daraus nicht hervor, ob die damit gekennzeichnete Beziehungslosigkeit zwischen textlicher und musikalischer Struktur auch für Machaut Geltung haben solle und nur seine „älteren Motetten" ausgenommen seien[3], oder ob der Verfasser ihn in dieser Hinsicht zur Gänze als Vertreter jenes älteren Verhaltens betrachte. In A. Machabeys neuer Machaut-Monographie[4] wird diese Frage bei Besprechung der einzelnen Motetten durch Angaben über die jeweilige Textverteilung zwar praktisch berührt, jedoch keineswegs in ihrer tieferen Problematik erfaßt, geschweige denn gelöst. So erscheint es mir nicht überflüssig, einmal etwas systematischer darauf einzugehen, selbst auf die Gefahr hin, bekannte Dinge für denjenigen zu sagen, der sich eindringlicher mit der Motettengattung im

---

[1] *Studien zur Musik des Mittelalters II,* AfMw VIII, 1926, S. 137–258.

[2] A. a. O., S. 200.

[3] In Besselers wertvoller Liste (a. a. O., S. 222–224), die der formalen Charakteristik der Motetten des Repertoires „*Iv-Mach usw.*" dient, wird immerhin bei neun Motetten Machauts Übereinstimmung des Strophenbaus mit der isorhythmischen Gliederung festgestellt!

[4] *Guillaume de Machault . . . Tome I. II,* Paris 1955.

allgemeinen oder bei Machaut[1] im besonderen beschäftigt hat. Den Kern des Problems bildet zweifellos das Verhältnis zwischen Textstrophe und Musikperiode der Motette, um diesen Kern gruppieren sich die das Verfahren ihrer wechselseitigen Anpassung im einzelnen betreffenden Fragen. Es dürfte daher zweckmäßig sein, von einem Blick auf die Textform von Machauts Motetten auszugehen.

I

Zunächst ist festzustellen, daß Triplum und Motetus sich bezüglich der Formung ihrer Texte deutlich unterscheiden. Das erklärt sich ungezwungen aus der verschiedenen Funktion der beiden Stimmen im Gesamtsatz, indem das Triplum seiner Tendenz zu größerer Beweglichkeit nun bekanntlich bis in ein parlandohaftes Extrem gefolgt war, der Motetus aber in der Regel eine ruhigere Haltung bewahrt hatte. Diesem Verhältnis entspricht die Tatsache, daß der Motetus gewöhnlich einen wesentlich kürzeren Text trägt als das Triplum, und daß gerade letztere Stimme den Ort für jene obengenannten „kunstvollen Vers- und Strophenbauten" abgibt. Die Künstlichkeit der Strophen äußert sich sowohl in größerer Zeilenzahl als auch in der Komplikation ihrer Reimordnung, wobei die Einheit des Textes gern durch Beibehaltung irgendeines Reimelements alle Strophen hindurch betont wird. In derlei komplizierten Strophen überwiegen bei Machaut nach älterer Art noch die Zeilen mit acht, sieben und sechs Silben. Formen solchen Charakters zeigen die Triplumtexte folgender Motetten[2]:

Nr. 1: $\underline{a}_8\,\underline{a}_8\,\underline{b}_8 \mid \underline{a}_8\,\underline{a}_8\,\underline{b}_8 \mid c_2\,c_2\,\underline{b}_6 \mid \underline{a}_8\,\underline{b}_8 \,\|$
Nr. 2: $a_7\,\underline{b'}_6 \mid a_7\,\underline{b'}_6 \mid c_7\,c_7\,\underline{b'}_6 \mid d_7\,d_7\,\underline{b'}_6 \,\|$
Nr. 13: $a_7\,a_7\,\underline{b'}_6 \mid a_7\,a_7\,a_7\,\underline{b'}_6 \mid \underline{b'}_8 \,\|$
Nr. 15: $a_7\,a_7\,\underline{b'}_6 \mid a_7\,a_7\,\underline{b'}_6 \mid c_7\,c_7\,c_7\,\underline{b'}_6 \,\|\, c_7\,c_7\,\underline{b'}_6 \mid c_7\,\underline{b}_6 \mid c_7\,c_7\,c_7\,\underline{b'}_6 \,|||$
Nr. 17: $a'_8\,a'_8\,b'_7 \mid a'_8\,b'_7 \,\|$ (alle Strophen reimgleich)
Nr. 18: $a'_7\,a'_7\,b'_6 \mid c'_7\,c'_7\,b'_6 \,\|$.

Strophen dagegen wie die des Triplum von Nr. 5:

$$a_4\,b_6 \mid a_4\,b_6 \mid c_4\,\underline{d'}_7 \,\|\, e_4\,b_6 \mid e_4\,b_6 \mid c_4\,\underline{d'}_7 \,|||$$

[1] Ich sehe trotz der Argumentation von A. Machabey, a. a. O., S. 13 f., vorderhand noch keine zwingende Notwendigkeit, von der durch F. Ludwig mit sehr guten Gründen gewählten Schreibung „Machaut" abzugehen.

[2] In den folgenden Strophenstrukturbildern sind die Reime durch Buchstaben, die Zeilenlängen durch die Zahl der Silben bezeichnet, wobei letztere unterschiedslos gezählt sind, die weiblichen Reime aber durch Apostroph von den unbezeichneten männlichen unterschieden werden – es sei aber ausdrücklich betont, daß ein Vers wie *wet avoir la cure* hier als weiblicher Sechssilber „x'$_6$" betrachtet und bezeichnet wird, wobei mir wohlbekannt ist, daß manche Romanisten hier von einem weiblichen Fünfsilber sprechen und dementsprechend „x'$_5$" bzw. „5x'" bezeichnen; auch A. Machabey, a. a. O., folgt diesem Usus. Ein durch alle Strophen hindurch beibehaltener Reim ist durch Unterstreichung des betr. Buchstaben, die aus der Reimordnung ersichtliche Binnengliederung durch Trennstriche gekennzeichnet.

sind wohl mehr im Sinne der seit den „frankonischen Tripla" (Besseler) so häufigen Langzeilenfolgen aufzufassen, wobei die Zehn- bzw. Elfsilber Binnenreimgliederung aufweisen. So wäre diese Strophe verwandt jener des Triplum von Nr. 6: $a_{10}\, a_{10}\, \underline{b'_{11}}$ ||; eine längere Strophe dieser Art besitzt Nr. 10: $a_{10}\, a_{10}\, a_{10}\, a_{10} \mid \underline{b'_{11}}\, \underline{b'_{11}}$ || .

Ein einfacheres Bild bietet die große Gruppe von Strophenformen, in welchen eine Folge von zwei oder drei längeren Zeilen durch eine Kurzzeile abgeschlossen wird; Parallelreime bewirken manchmal Zusammenschluß zur Doppelstrophe, in anderen Fällen kommen kettenartige Verkoppelungen aller Strophen durch „Reimanschluß" zustande, indem der Schlußreim der einen Strophe zum Anfangsreim der nächsten wird:

Nr. 14: $a_{10}a_{10}b_4 \mid a_{10}a_{10}a_{10}b_4$ || (Reimanschluß)
Nr. 7: $a_{10}a_{10}a_{10}b_4 \mid a_{10}a_{10}a_{10}b_4$ || (2. Strophe hat die Reime b–a, 3|4. Strophe: c–d bzw. d–c);
Nr. 23[1]: $a_8a_8a_8b_4 \mid a_8a_8a_8b_4$ || (Reimanschluß; bald weibliche bald männliche Reime)
Nr. 21[1]: $a_8a_8b_4 \mid a_8a_8b_4$ || (Reimanschluß; z. T. weibliche Reime)
Nr. 9[1] und Nr. 16: $a_8a_8a_8b_4$ || (Reimanschluß)
Nr. 3: $a'_8\, a'_8\, a'_8\, b_3$ || (Reimanschluß; die weiteren Strophen haben männliche Siebensilber statt der weiblichen Achtsilber).

Nur ein kleiner Teil der Triplumtexte verzichtet auf richtige strophische Gliederung und benutzt statt dessen Reihen von Zeilenpaaren wie:

Nr. 22[1]: und Nr. 20: $a_8a_8 \mid b_8b_8 \mid c_8c_8 \mid$ usw.
Nr. 4: $a_{10}a_{10} \mid b_{10}b_{10} \mid c_{10}c_{10} \mid$ usw.
Nr. 11: $a_{10}a_{10} \mid b'_{11}\, b'_{11} \mid c'_{11}\, c'_{11} \mid d_{10}d_{10} \mid e'_{11}\, e'_{11} \mid$ usw.
Nr. 12: $a_{10}a_{10} \mid b'_9\, b'_9 \mid c_{10}c_{10} \mid d_{10}d_{10} \mid e'_9\, e'_9 \mid f_{10}f_{10} \mid g'_{11}\, g'_{11} \mid$ usw.,

oder gar völlig ungegliederte Reihen wie:

Nr. 19: $a_8a_8a_8a_8a_8$ usw.,

bzw. eine Langzeilenreihe, deren Eröffnung Binnenreimgliederung aufweist:

Nr. 8: $a'_5\, b'_7 \mid a'_5\, c'_7 \mid d_4b'_7 \mid d_4c'_7 \mid c'_{11} \mid c'_{11} \mid c'_{11} \mid c'_{11}$ usw.

Bei den Motetustexten ist das Zahlenverhältnis zwischen echten Strophenformen und derlei mehr indifferenten Zeilen- oder Zeilenpaar-Reihen umgekehrt; nur neun Stücke weisen Strophen auf, darunter sechs lateinische:

Nr. 22 und Nr. 23: $a_8a_8b_4 \mid a_8a_8b_4$ || (Reimanschluß; teils männlich, teils weiblich)
Nr. 18: $a'_8\, a'_8\, b'_4 \mid c'_8\, c'_8\, b'_4$ ||
Nr. 9: $a_6a_6b_6 \mid a_6a_6b_6$ || $b_6b_6a_6 \mid b_6b_6a_6$ || (vgl. Triplum Nr. 7 hinsichtlich des Reimschemas)

[1] Ein lateinischer Text.

Nr. 12: $a_4 b_6 \mid a_4 b_6 \mid a_4 b_6 \mid a_4 b_6 \parallel$
Nr. 19: $a_8\ b_7 \mid a_8\ b_7 \parallel$ (gelegentlich Reimanschluß; teils männlich, teils weiblich)

und drei französische: Nr. 15 ($a_7\ b_8'\ c_7 \parallel$), Nr. 1 ($a_8\ b_2\ b_2\ c_6 \parallel$) und Nr. 16 ($a_7 a_3 b_4 \mid a_7 a_3 b_4 \parallel$ mit Reimanschluß). Die restlichen beiden lateinischen Motetustexte bestehen aus Zeilenpaaren folgender Reimordnung: $a'_8\ b'_6 \parallel$ (Nr. 17) bzw. $a_8 a_8 \mid b_8 b_8 \mid c_8 c_8 \mid d_8 d_8 \mid$ usw. (Nr. 21; so übrigens auch der französische Text Nr. 10).

In den französischen Motetustexten hingegen überwiegen die eben erwähnten, mehr indifferenten Zeilenreihen, so Achtsilber:

Nr. 5: $a'_8\ b'_8 \mid a'_8\ b'_8 \mid a'_8\ a'_8 \mid b'_8\ b'_8 \mid a'_8\ a'_8 \mid b'_8\ a'_8 \mid a'_8\ b'_{11}\ b'_{11} \parallel$
Nr. 3: $a_8 b_8 \mid a_8 b_8 \mid b_8 a_8 \mid a_8 b_8 \mid b_8 a_8 \mid a_8 b_8 \mid a_8 b_8 \parallel$

Sieben- und Achtsilber:

Nr. 2: $a_7 b'_8 \mid a_7 b'_8 \mid b'_8\ a_7 \mid a_7 b'_8 \mid b'_8\ a_7 \mid b'_8\ a_7 \mid b'_8\ a_7 \parallel$
Nr. 4: $a'_8\ b_7 \mid a'_8\ b_7 \mid a'_8\ a'_8 \mid b_7\ a'_8 \mid b_7 a'_8 \mid a'_8\ b_7 \mid a'_8\ b_7\ b_7 \parallel$

Siebensilber:

Nr. 6: $a_7 b_7 \mid a_7 b_7 \mid b_7 a_7 \mid a_7 b_7 \mid b_7 a_7 \mid a_7 b_7 a_7 \parallel$

Sieben- und Fünfsilber:

Nr. 13: $a_7 b_5 \mid a_7 b_5 \parallel b_7 a_5 \mid b_7 a_5 \parallel a_7 b_5 \mid b_7 a_5 \parallel a_7 b_5 a_7 \parallel$

Acht- und Neunsilber:

Nr. 7: $a'_9\ a'_9 \mid b_8 b_8 \parallel a'_9\ a'_9 \mid b_8 b_8 \parallel a'_9\ a'_9 \mid b_8 b_8 \parallel a'_9\ b_8 \mid b_8 a'_9 \mid b_8 a'_9 \parallel$

Zehnsilber:

Nr. 8: $a_{10} b_{10} \parallel$ (6mal).

Schließlich findet man auch bei ihnen ungegliederte Reihen:

Nr. 20: $a_8 a_8 a_8 a_8 a_8 a_8$ usw. (vgl. Triplum Nr. 19).

Zwei der französischen Motetustexte zeigen kompliziertere, unregelmäßige Formen:

Nr. 14: $a_4 b_6 \mid a_4 b_6 \parallel a_4 c_6 \mid a_4 c_6 \parallel d_4 e_6 \mid d_4 e_6 \parallel$
$f_4 g_6 \mid f_4 g_6 \parallel a_{10} \mid a_{10} \parallel h_{10} \mid h_{10} \parallel$ (im Grunde Zehnsilberpaare, anfangs mit Binnenreim; vgl. Motetus Nr. 12 und Triplum Nr. 4)

Nr. 11: $a_7 b'_8 \mid a_7 b'_8 \parallel c_7 c_7 b'_8 \mid d_7 d_7 b'_8 \mid e_7 e_7 b'_8 \mid f_7 f_7 b'_8 \parallel$.

II

a) In den Tripla überwiegen somit weitaus die Texte mit klaren Strophenbildungen, in den Moteti dagegen sind dieselben in der Minderzahl gegenüber mehr indifferenten Zeilenfolgen. Zumindest hinsichtlich der Triplumstimmen muß sich also die Frage eindeutig beantworten lassen, ob die Textierung nach

einem mechanisch-verteilenden Verfahren erfolgte oder ob dabei ein Gleichlauf zwischen musikalischer und textlicher Form angestrebt wurde, genauer: ob eine klare Zuordnung zwischen Strophe und Talea beabsichtigt war. Die Antwort besitzt alle wünschenswerte Klarheit: von den 20 isorhythmischen Motetten Machauts[1] verwenden 16 Werke strophisch gebaute Triplumtexte, und nur drei davon (Nr. 2, 3, 5) weisen keine Korrespondenz zwischen Strophe und Talea auf. Unter den Motetustexten der isorhythmischen Motetten weisen ja nur 8 klare Strophengliederung auf (Nr. 1, 9, 12, 15, 18, 19, 22, 23), aber auch unter ihnen befindet sich bloß ein einziger (Nr. 23), der keine rationale Zuordnung zur Talea besitzt.

Eine weitere Bestätigung erfährt diese unmißverständliche Aussage nüchterner Zahlen durch die Beobachtung, daß von den wenigen Triplum- und den zahlreichen Motetustexten, die in sich einer eindeutigen Strophengliederung entbehren und deshalb in die obige Beantwortung noch nicht einbezogen wurden, viele[2] ein unverkennbar strophisches Gepräge gewinnen durch die Art ihrer Anpassung an die musikalische Periodik. Der Motetustext von Nr. 13 z. B. besteht aus 15 Zeilen, abwechselnd Sieben- und Fünfsilbern, deren Reimordnung, wie das oben mitgeteilte Schema erkennen läßt, keinerlei strophische Gruppierung aufweist. Dieselben werden nun aber auf die vier Perioden des Stücks so verteilt, daß jede Talea vier Zeilen umfaßt und dabei die gewählte Binnendisposition streng beibehält, so daß (wie aus Beispiel 3 ersichtlich ist) alle Zeilenanfänge und Schlüsse genau korrespondieren[3] und damit durchaus den Eindruck einer Strophe erwecken. Werke bzw. Stimmen solcher Verhältnisse sind gewiß nicht gleichzustellen jenen anderen, bei denen eine von vornherein vorhandene Strophenordnung der Talea parallel läuft; immerhin besagt aber die durch die Disposition bewirkte strophische Determination einer indifferenten Zeilenfolge doch ebenfalls, daß für Machaut die Korrespondenz zwischen textlicher und musikalischer Struktur ein Leitsatz im Rahmen der Motettengattung gewesen ist. Beziehen wir „Strophen" dieser sekundären Art ein, so gewinnt ein Überblick über das Verhalten der beiden Textstimmen hinsichtlich des Korrespondenzproblems folgendes Gesicht: beide Stimmen zeigen Parallelität zwischen Strophe und Talea in den Motetten Nr. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18 und 19; in Nr. 21 und 23 betrifft die Übereinstimmung nur das Triplum, in Nr. 22 nur den Motetus; in Nr. 2, 3 und 5 fehlt beiden Stimmen die diesbezügliche Korrespondenz – die Nummern 11, 16 und 20 endlich sind, wie erwähnt, nicht isorhythmisch angelegt.

---

[1] Drei Werken, Nr. 11, 16 und 20, liegt als Tenor je ein weltliches Lied zugrunde, und sie sind nicht isorhythmisch angelegt.

[2] Nämlich die Tripla Nr. 4, 8 und 12, sowie die Moteti Nr. 4, 6, 7, 8, 10, 13, 14 und 17, die also insgesamt zu den obigen Zahlen hinzuzuzählen wären.

[3] Ausgenommen die letzte Talea, die nur drei statt vier Zeilen besitzt, was jedoch nach Erscheinung und Begründung ganz den auf S. 206 ff. besprochenen „Störungsfällen" entspricht.

b) Besonderer Kennzeichnung bedürfen die Periodenverhältnisse in den soeben „positiv" eingereihten Motetten Nr. 12, 15 und 21. Dem Tenor nach liegen in Nr. 12 neun Perioden vor, den Oberstimmen nach jedoch nur drei (von dementsprechend ungewöhnlicher Länge: 54 Semibrevistakte). Jede solche „Großtalea" umfaßt drei Tenorperioden und deckt sich genau mit einem Ablauf der Tenormelodie, die insgesamt dreimal erklingt (= 3 „Colores"). Der Grund für diese, mehrere Tenorperioden übergreifende, Anlage der Oberstimmentalea ist im Bau des (lateinischen) Motetustextes zu suchen; wie die folgende Reimordnung seiner zwölf Zeilenpaare

(1) $a_4\ b_6 \mid a_4\ b_6 \mid a_4\ b_6 \mid a_4\ b_6 \parallel$
(2) $c_4\ d_6 \mid c_4\ d_6 \mid c_4\ d_6 \mid c_4\ d_6 \parallel$
(3) $e_4\ f_6 \mid e_4\ f_6 \mid e_4\ f_6 \mid e_4\ f_6 \parallel$

ganz klar erkennen läßt, sind dieselben in drei Strophen gegliedert, und jede dieser Strophen ist nun in gleichbleibender Gesamtdisposition zur Grundlage der Großperiode gemacht, wie aus dem folgenden Schema hervorgeht:

19	1	9	1	4	1	12	1	4	1	1
$a_4\ b_6 \mid a_4\ b_6$		$a_4\ b_6$		instrum.		$a_4\ b_6$		instrum.		

Daß die Funktion der Gestaltbestimmung hier nicht wie üblich dem Triplumtext zukam, sondern dem Motetus überlassen wurde, liegt sicher daran, daß ersterer aus einer von jenen strophisch „indifferenten" Zeilenreihen mit dauernd wechselndem Reim besteht (vgl. das Schema auf S. 199).

In Motette Nr. 15 ist der Tenor in vier Perioden gegliedert; die ihnen in den Oberstimmen zugeordneten vier Abschnitte sind jedoch in der Weise differenziert, daß Talea 1 und 3 einerseits, Talea 2 und 4 andererseits einander genau entsprechen. Auch hier liegt die Veranlassung zu solcher Individualisierung der Oberstimmengliederung im Text, nämlich in dem des Triplum, dessen vier der musikalischen Formanlage in allen Einzelheiten genau korrespondierende Strophen die gleiche wechselweise Unterscheidung erkennen lassen, wie das Zeilenschema des gesamten Triplumtextes es sofort veranschaulicht:

(1) $a_7\ a_7\ \underline{b}_6 \mid a_7\ a_7\ \underline{b}_6 \mid c_7\ c_7\ c_7\ \underline{b}_6 \parallel$
(2) $c_7\ c_7\ \underline{b}_6 \mid c_7 - \underline{b}_6 \mid c_7\ c_7\ c_7\ \underline{b}_6 \parallel$
(3) $d_7\ d_7\ \underline{b}_6 \mid d_7\ d_7\ \underline{b}_6 \mid e_7\ e_7\ e_7\ \underline{b}_6 \parallel$
(4) $e_7\ e_7\ \underline{b}_6 \mid e_7 - \underline{b}_7 \mid e_7\ e_7\ e_7\ \underline{b}_6 \parallel$

Im Grunde kann man auch hier je zwei der Perioden bzw. Strophen als Großtalea bzw. Großstrophe auffassen, was offensichtlich durch die Reimordnung nahegelegt wird. Die Motetusstimme fügt sich der wechselweisen Differenzierung der Perioden, obwohl ihr Text in vier genau gleichen Strophen verläuft (vgl. diese Stimme in Beispiel 8).

Ein ähnlicher Ansatz zur Großtalea ist in den Motetusperioden der Motette Nr. 21 festzustellen, hier allerdings ohne daß dafür ein Anlaß im Text zu entdecken wäre.

III

Bis jetzt ging es uns nur um die Feststellung, ob Strophe und Talea als Ganzes ausdehnungsmäßig übereinstimmen; hinsichtlich der weiteren Frage nach dem Grade der Übereinstimmung, also nach der Korrespondenz der Binnengliederung, lauten die Antworten je nach Werk verschieden. Es darf daran erinnert werden, daß die Oberstimmenperiode auch in rein musikalischer Beziehung oft nicht in allen Einzelheiten „isorhythmisch", sondern nur in der Zäsurenlage gleich angelegt ist[1]. Mit der Binnengliederung der Talea hängt die Textdisposition schon insofern zusammen, als eine besonders große Zahl konstanter Pausenzäsuren[2] innerhalb der Musikperiode im allgemeinen Hand in Hand geht mit einer gewissen Konstanz in der Lagerung der Zeilenschlüsse. So zeigt die Triplumtalea der Motette Nr. 1 eine Maximalzahl von 6 Pauseneinschnitten (der Motetus: 5), und dem entspricht der Umstand, daß von den 11 Zeilen der Triplumstrophe nur die ersten beiden eine gewisse Variabilität ihrer Reimorte erkennen lassen, die 9 übrigen aber ebenso wie alle Zeilenschlüsse des Motetus streng periodisch fixiert wiederkehren. Beispiel 1 zeigt die Partitur des ersten Teils der Motette in anschaulicher Gegenüberstellung der Perioden. Die daran ablesbare genaue Korrespondenz zwischen Strophenbau und Taleadisposition, insbesondere auch die Struktur der Hoquetusstelle (bei der sogar die beiden Texte mit je zwei Kurzzeilen bzw. binnenreimenden Viersilbern formal genau aufeinander abgestimmt sind!), zeigen mit voller Klarheit, daß musikalische und sprachliche Periode sozusagen als Maßarbeit einander in einer Weise angepaßt wurden, die fast nur durch die Personalunion zwischen Dichter und Komponist erklärlich ist.

In den meisten Fällen weist die Talea nur 2–3 Zäsuren auf, die Abschnitte sind dementsprechend länger, so daß sie je 3–4 Zeilen aufnehmen können, deren Zahl und Gesamtzeitraum natürlich periodisch gleichbleibt, deren Zeitverteilung innerhalb des einzelnen Abschnitts aber manchmal – in maßvollen Grenzen – veränderlich ist. So wird durch die Zäsuren, wie Beispiel 7 zeigt, die Triplumtalea der lateinischen Motette Nr. 21 in zwei Abschnitte gegliedert, deren jeder genau eine Hälfte der Doppelstrophe $a_8\ a_8\ b_4 \mid a_8\ a_8\ b_4 \parallel$ vorträgt; die Anfänge der ersten und vierten, sowie die Schlüsse der dritten und sechsten Zeile sind daher festgelegt, während die Zeilen 2 und 5 mit ihren Grenzen verschieblich bleiben.

[1] Vgl. H. Besseler, a.a.O., S. 201, Anm. 1.

[2] Gemeint sind tektonisch-gliedernde Pausen, nicht etwa die zahllosen kleinen Hoquetuspausen.

Auch der Minimalfall hinsichtlich der Zäsurenzahl fügt sich gut einer rationalen Vorstellung von diesen Verhältnissen: unter den vier Tripla, die nur einen einzigen Pauseneinschnitt in der Talea aufweisen, somit jeweils eine volle Periodenlänge hindurch ohne Zäsur klingen, befinden sich gerade diejenigen Fälle (= Nr. 2, 3 und 5), in denen jegliche Korrespondenz zwischen Strophe und Talea fehlt.

Stellt man nun die Werke zusammen, in deren Talea nicht nur die durch Zäsuren (= Pausen) getrennten Textabschnitte (= Zeilengruppen), sondern überdies die Binnendisposition dieser Abschnitte hinsichtlich Zeilenanfang und Reimort konstant bleiben, so mag man von deren großer Anzahl überrascht sein: in den Motetten Nr. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 13 und 15 betrifft die Konstanz sogar beide Textstimmen, in den Nummern 14, 19 und 22 den Motetus allein. So ergibt sich auch aus der Betrachtung der Binnendisposition die Widerlegung der Vorstellung, als ob den Belangen der Textform in Machauts Motetten kein Recht geschehen wäre.

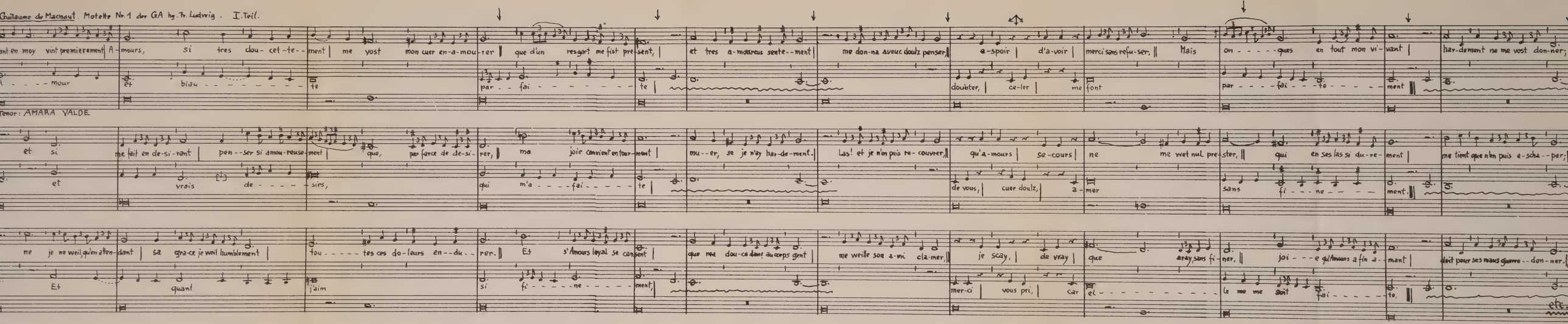
IV

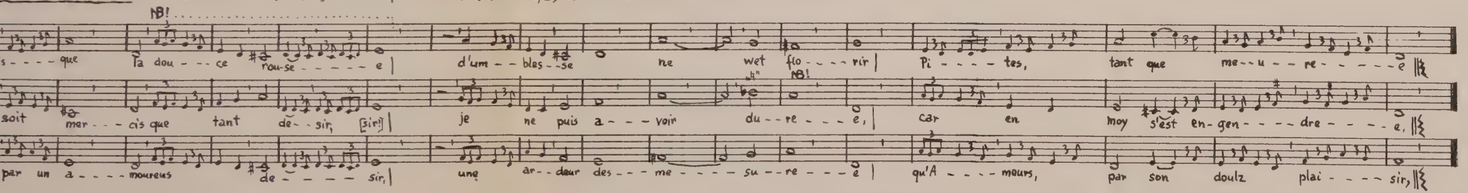
Wer beim Lesen der Motettenpartituren in F. Ludwigs Machaut-Gesamtausgabe die so häufig das Taleaende überspringenden Textzeilen bemerkt[1], wird unserer Auffassung von der Korrespondenz Talea-Strophe vielleicht zunächst zweifelnd gegenüberstehen. Wie verhält es sich damit? Der Kenner weiß sofort, daß wir hier ein Phänomen berühren, das geradezu zu den Stilmerkmalen der Gattung gehört: wie schon in musikalischer Hinsicht der Stimmenverband der Motette satzmäßig in der Regel[2] so angelegt ist, daß die Pausen des Tenors von den Oberstimmen überbrückt werden, andererseits die Oberstimmen selbst untereinander gern ein ähnliches Verhalten zeigen, so folgt auch die Textverteilung ihrerseits häufig demselben Prinzip. Gerade die musikalischen und textlichen Überschneidungen[3] sind nicht unerheblich beteiligt an der Ausprägung der Eigenwilligkeit der Einzelstimmen innerhalb des Motettensatzes. Beobachten wir nun den Ablauf der musikalischen Periode einerseits, den der textlichen (= der Strophe) andererseits, so werden wir in zahlreichen Fällen eine zeitliche Verschiebung der beiden, in ihrer Ausdehnung an sich genau übereinstimmenden Perioden feststellen müssen, wie es das folgende Schema verdeutlichen mag:

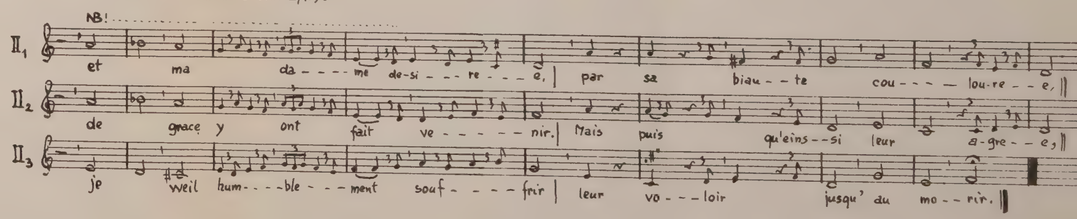
[1] A. Machabey verwendet dafür bei Besprechung der Motetten a. a. O. den Terminus *„enjambement"*, mit welchem der Philologe gewöhnlich das Überspringen der Strophengrenze durch Satzeinheit und Inhalt bezeichnet.

[2] Abgesehen von der Repertoiregruppe des 13. Jhs., die Besseler mit dem Terminus „Konduktusmotette" bezeichnet.

[3] Eingehende Erörterung entsprechender Probleme aus dem Bereich der zweistimmigen Motette des 13. Jhs. findet man im Einleitungsband (I.) der Ausgabe *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier* . . . von G. Kuhlmann, Würzburg 1938 (= Literarhist.-Musikwissenschaftl. Abhandlungen hg. von Fr. Gennrich, Bd. I. II), besonders S. 42 ff.


Guillaume de Machaut. Motette Nr. 1 der GA hg. Fr. Ludwig. I. Teil.
Tenor: AMARA VALDE.


Guillaume de Machaut: Motette Nr. 4 nach GA hg. Fr. Ludwig. I. Teil (Color I/II) der Motetus-Stimme.
NB!


II. Teil der Motetusstimme (Color III/IV).
NB!
II1
II2
II3

(3)

Guillaume de Machaut : Motette Nr. 13 der GA hg. F. Ludwig.

1. Tant dou-cement m'ont attrait | bel accueil et dous attrait | nes de dous vi-ai-re, | et samblans d'a-mours, | qui trait | d'un resgart riant, | attrait | m'a par son plaisant at-trait, | que d'amour fait faire | a me da-me de-bon-nai-re

Phase different / Quasi-Strophe 1. Eins que ma da-me d'on-nour | que je serf | et pris | sce-ust | la du-re do-lour | dont je sui

Tenor: RUINA

2. m'ont dou mal qui est en mi. | Helas! si m'ont fait einssi | pour ma mort attraire, | com cil qui sont an-ne-mi | meinne noier com ami, | les bras au col; et tra-hi | m'ont par tel af-fai-re. | Car re-gars, pour moy de-trai-re,

e-spris 2. sou-vent e-stoie en-ri-chis, | sans a-voir s'a-mour, | de son re-gart qui con-quis | ma par sa

3. en riant m'as-se-u-roit | et merci me promet-toit, | et samblant d'atrai-re | ma grant paour e-stein-gnoit | et hardement me donnoit, | la bel accueil m'ape-loit | pour mes maus re-traire. | Mais pour moy faire mort traire,

vi-gour, 3. et de la fi-ne dou-cour, | de son plai-sant ris. | Or me tolt ses biens gen-tilz | et me tient

4. quant a ce m'eurent me-né, | com faus tra-i-tour prouvé | furent mi con-traire, | et d'un refus sans pi-té, | dur et plein de cru-au-té, | d'orgueilleus cuer en-gen-dré, | me firent def-fai-re. | pour ce que j'aim sans me faire.

en plouy 4. quant el-le scet que j'a-our | son graci-eus vis | et que je l'aim sans faus tour

<4. Zeile fehlt!>

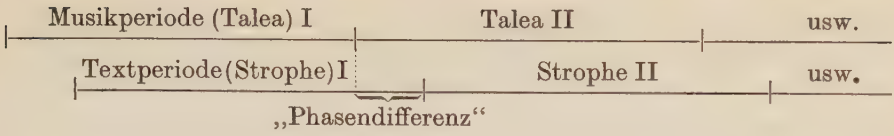
(4)

Guillaume de Machaut:
Aus Motette Nr. 9 nach der GA hg. Fr. Ludwig
Triplum.

1. -tus 2. Eras in summis lo-ca-tus,
2. 3. Ausus es sedem po-ne-re |...
3. 4. Tuo sed est in pra-xi-mo |...
4. 5. Tuum nam autort primatum; |...
5. 6. Yreis nunc regnans infer-nis; |...
6. 7. Dolus et fraus in a-cti-bus |...
7. 8. Auges quod nefas see-le-ris |...
8. 9. Virgo, que plena gra-ci-a |...
9. 10. Precor e-[anguis?] te-di-a.

Silben!

<Anfangstakte der 9 Perioden, zugleich Anfangszeilen aller Strophen, ausgenommen die erste, die als freie „Introductio" erklingt>



Ein derart im Verhältnis zur Talea verschobener, „nachschlagender" oder „vorausgenommener" Vortrag der Textstrophe findet sich in folgenden Motettentripla: Nr. 4, 6, 8, 12, 15 und 18 und in den Motetusstimmen Nr. 6, 9, 10, 13, 14, 17, 18 und 19. Dagegen beginnen bzw. schließen Strophe und Talea gleichzeitig in folgenden Stimmen: den Tripla von Nr. 1, 7, 9, 10, 13, 14, 17, 19, 21 und 23, sowie den Moteti von Nr. 1, 4, 7, 12, 15 und 22. Daß nur zwei Werke (Nr. 1 und 7) sowohl im Triplum als auch im Motetus auf die (aus obigem Schema ihrem Begriff nach leicht verständliche) „Phasendifferenz" verzichten, in allen anderen isorhythmischen Motetten Machauts jedoch wenigstens eine Stimme ihren Text gegenüber der Talea „verschiebt", bestätigt mit aller Deutlichkeit, daß zwar die klare rationale Koordination von Strophe und Talea für den Meister fast eine Selbstverständlichkeit ist, daß er aber die gattungseigentümliche Spannung zäsuren-divergenter Stimmen trotzdem nur in Ausnahmefällen preisgibt und das technische Mittel zur Verbindung der beiden Desiderata eben in der Phasenverschiebung der Texte findet[1].

V

Die eben gekennzeichneten Phasendifferenzverhältnisse bewirken eine starke Komplikation des strophischen Faktors in der Motettenform, was offensichtlich keine Zufallserscheinung, sondern ein mit dem textlich-polyphonen Wesen der Gattung zusammenhängender Zug ist. Eine weitere Komplikation geht von dem bekannten Umstand aus, daß die bei größerer Werkausdehnung übliche Wiederholung der Tenor-Melodie in sieben Werken mit einer durch „Diminution" bewirkten Beschleunigung verbunden wird; auf diese Weise wird die Tenortalea – und dementsprechend die Oberstimmenperiode – verkürzt bzw. letztere zumeist auch verändert. Es bedarf keiner langen Überlegung um einzusehen, daß die Verkürzung der Periode im Diminutionsteil im allgemeinen eine Störung des vorherigen Gleichlaufs zwischen Strophe und Talea zur Folge haben wird. In zwei Werken ist der Meister solcher Bedrohung des Gleichgewichts durch eine völlig rationale Lösung begegnet, nämlich durch Veränderung der Strophenform mit dem Übergang zur verkürzten Talea[2]. Im Triplum von Nr. 1 entspricht jeder der drei Taleae

[1] Daß ein Hinweis auf die diesbezügliche Besonderheit der Motetten Nr. 1 und 7 in Machabeys Monographie fehlt, obwohl jeder einzelnen von den 23 bzw. 24 Motetten eine ausführliche Analyse gewidmet ist, erklärt sich nur daraus, daß auf die eigentliche Problematik des Text-Musikverhältnisses gar nicht eingegangen wird.

[2] Natürlich soll mit obigem Satz nur das Phänomen bezeichnet werden, ohne

des I. Colors je eine von drei Strophen des auf Seite 198 angegebenen elfzeiligen Bauschemas; den drei Taleae des II. Color dagegen ist je eine Strophe vom Bau $\underline{m}_8\ \underline{m}_8\ \underline{n}_8$ zugeordnet; die Motetusstrophe verändert gleichzeitig ihre Gestalt von $a_8\ g_2\ g_2\ a_6$ zu $m_8\ n_8$. Ähnlich ist es in der Motette Nr. 18, deren Triplumstrophe während des I. und II. Color folgende Form zeigt: $a'_7\ a'_7\ b'_6\ |\ c'_7\ c'_7\ b'_6\ ||$, während der verkürzten Talea in Color III und IV aber eine veränderte Strophe: $n_7\ n_7\ o_6\ |\ n_7\ o_4\ ||$ entspricht; im Motetustext des gleichen Werks sind im gleichen Sinne die beiden Halbstrophenformen $k'_8\ k'_8\ l'_4$ und $p'_8\ q'_4$ einander gegenübergestellt. In drei anderen Werken (Nr. 4, 7 und 21) ist die Lösung eine verwandte, ähnlich glatte: im ersten Teil der Werke liegt dem Triplumtext eine der beliebten „Doppelstrophen" zugrunde, der Diminutionsteil verteilt dieselbe auf je zwei Taleae in der Weise, daß einer davon genau die Hälfte der Zeilen, also die entsprechende „einfache" Strophe trägt[1]. In den Motetten Nr. 10 und 23 aber hört die Korrespondenz Strophe-Talea tatsächlich mit dem Übergang zur verkürzten Periode auf, die restlichen Zeilen werden nun wirklich mechanisch verteilt und in jeder Talea anders unterlegt. So zeigt sich auch am Phänomen der diminuierten Talea, daß Machaut bemüht ist, den Gleichlauf zwischen musikalischer und textlicher Form soweit als möglich aufrechtzuerhalten – wenigstens im Triplum: bei der Motetusstimme freilich, deren Texte, wie besprochen, ohnedies seltener echte Strophenformen aufweisen und vielfach erst durch die Musik zu strophenähnlichen Gebilden gruppiert werden, hat es angesichts der geringen Textmenge in der diminuierten Talea kaum noch Sinn, von Strophe zu sprechen.

VI

Beides, Phasendifferenz zwischen Strophe und Talea, sowie Wechsel der Taleastruktur mit dem Übergang zum Diminutionsteil, kann Störungen der regelmäßigen Textdisposition oder gar Unregelmäßigkeiten im Strophenbau selbst zur Folge haben. Einige typische Fälle seien an Hand von Beispielen erläutert. In der Motette Nr. 13 (vgl. Beispiel 3), einem der gar nicht häufigen Stücke, die in ihrem ganzen Verlauf isorhythmisch disponiert sind, liegt dem Triplumtext eine der Seite 198 beschriebenen und mit ihrem Strukturschema bezeichneten künstlicheren Strophen zugrunde, und zwar ist sie der Musik keineswegs bloß „mechanisch unterlegt", sondern so natürlich und innig mit ihr verbunden, daß die Annahme berechtigt erscheint, die rhythmische Feinstruktur der Talea sei eben durch die Strophenstruktur bestimmt

die Frage zu erörtern, ob die Änderung der Taleaform oder die der Strophenform dabei das Primäre ist.

[1] Bei Nr. 4 handelt es sich schon im I. Teil nicht um eine echte Strophe, sondern um indifferente Zeilenpaare, von denen durch die musikalische Periodik je drei zu einer Quasi-Strophe zusammengefaßt werden; dem entspricht die Verbindung von drei Einzelzeilen in der diminuierten Talea.

worden, der Triplumtext also primär vorhanden gewesen. Zugleich stellt diese Stimme ein Beispiel der genauen, „phasengleichen", Deckung zwischen Strophe und Talea dar, und das die Struktur hervorhebende Partiturbild unseres Beispiels zeigt auf den ersten Blick, daß alle Reimsilben der vier Strophen an genau korrespondierenden Stellen der Talea liegen. Aus dem fast durchweg syllabischen Charakter der Deklamation ergibt sich, daß nicht nur die Musik allein, sondern auch der Textvortrag vorwiegend isorhythmisch verläuft; nur die Schlußzeile der einzelnen Strophen zeigt eine verschiedene Textverteilung, was mit dem ihr zugeordneten Hoquetus zusammenhängt. Der Motetus des Werks nun verwendet eine vierzeilige, zwischen Sieben- und Fünfsilbern abwechselnde Strophe, welche der Talea zum Unterschied vom phasengleich vorgetragenen Triplumtext mit einer Phasenverspätung von zwei Großtakten angepaßt ist, was sich im Partiturbild anschaulich durch die Pausen zu Beginn der ersten Talea äußert; der Schluß der Strophe ragt genau entsprechend weit in die zweite Talea hinein. Ebenso sind die andern Strophen disponiert, was schließlich zur Folge hat, daß die letzte Strophe ihre Schlußzeile opfern muß, weil mit dem letzten Takt der Talea das Werk endet, somit der Musikraum für den „Textüberhang", eben diese Schlußzeile, abgeschnitten wird. – Das komplementäre Phänomen, nämlich statt des Zeilenverlustes beim Schluß der letzten ein Zeilenüberschuß zu Beginn der ersten Strophe, durch eine ähnliche Phasendifferenz veranlaßt, findet sich zwar nicht bei Machaut, wohl aber in der Philipp von Vitry zugeschriebenen Motette „Douce playsance – Garison – NEUMA QUINTI TONI[1]". Die der Talea koordinierte Textform des Triplum, eine Doppelstrophe der Art $x_{10}\ x_{10}\ y_4 \parallel y_{10}\ y_{10}\ z_4$, setzt hier jeweils erst mit dem 7. Semibrevistakt der Periode ein; die vorausgehenden Takte – in den späteren Perioden zur Aufnahme des überhängenden Strophenschlusses bestimmt – wären an sich in der ersten Talea „frei". Das Pausieren bleibt jedoch dadurch vermieden, daß die erste Strophe statt dessen eine überschüssige Langzeile einbaut, hier also die Gestalt $x_{10}\ x_{10}\ x_{10}\ y_4$ statt $x_{10}\ x_{10}\ y_4$ aufweist. Sowohl solche Zusatzzeilen wie Pausieren sind Ausnahmeerscheinungen; in der Regel wird das entsprechende Problem durch eine Ausbreitung, eine Anfangsdehnung, des normal verfügbaren Textes gelöst, so daß die betreffende Stimme in der ersten Talea zum Unterschied von den späteren unter Wegfall der Pausen sofort mit dem ersten Takt den Strophenanfang zu singen beginnt; auf diese Weise ist zwar die Textdisposition, aber nicht der Bau der ersten Strophe gestört.

Einen Musterfall bildet das Triplum von Motette Nr. 18 (vgl. Beispiel 5). Die Textstrophe von der Form $a'_7\ a'_7\ b'_6 \mid c'_7\ c'_7\ b'_6 \parallel$ ist hier so disponiert, daß die erste Zeile mit dem vierten Takt der Talea einsetzt, die Schlußzeile aber zwei Takte der nächsten Talea einnimmt. Die entsprechende Anfangsstörung äußert sich auch hier in der eben geschilderten Ausbreitung der

[1] Veröff. durch H. Besseler, AfMw VII, 1925, S. 249.

Anfangszeilen unter Wegfall der sonst vorhandenen Pause im dritten Takt; die Schlußstörung aber wird durch eine Texthäufung am Ende der vierten Periode (= Talea II_2), gebildet, indem die „Überhangzeile" hier noch in die Schlußtalea selbst einbezogen werden mußte, weil sofort danach eine ganz neue Situation, nämlich Diminutionstalea (= Color III|IV) und dementsprechend veränderte Strophenstruktur, eintritt. – Eine hinsichtlich der Schlußgestaltung sehr auffallende Lösung des Phasendifferenzproblems bietet das Triplum von Motette Nr. 6 (vgl. Beispiel 10). Auch hier wird der Text mit Phasenverspätung (von drei Takten) vorgetragen. Der Anfang zeigt die uns schon vertraute Ausdehnung der ersten Textzeilen auf die drei „Überschußtakte". Der überhängende Schlußtext der dritten Strophe aber wird weder zusammengedrängt wie im Triplum Nr. 18, noch unter Störung des Strophenschemas geopfert wie im Motetus Nr. 13, sondern ganz normal, streng isorhythmisch, zu Ende geführt. Damit ist aber eine vierte Talea eröffnet, die freilich schon nach drei Takten, nämlich genau mit Beendigung der Strophe, abgebrochen wird, worauf die erste Talea des neuen Color einsetzt. Ohne Berücksichtigung des Textes dürfte es schwer fallen, eine befriedigende Erklärung für das merkwürdige Phänomen dieses nur drei Takte umfassenden Taleafragments zu finden[1].

Ein anders gearteter Grund gelegentlicher Störungen der Textdisposition oder des Strophenbaus ist endlich mit dem Hinweis auf die Tatsache zu erwähnen, daß die letzte Talea der Motetten in der Regel[2] etwas verkürzt ist, weil die das Taleaschema des Tenors beschließende Pause hier wegfällt, das Stück also schon mit Eintritt des letzten Tenortons endet. In den Werken, deren Tenortalea klingend endet (Nr. 8, 13, 15 und 18), ist zwar die Klangdauer der Schlußtalea nicht verkürzt, der Zeitraum für den Textvortrag aber trotzdem eingeschränkt, weil der letzte Tenorton auch in diesem Fall gleich den Schlußklang veranlaßt, während in den anderen Perioden die Oberstimmendeklamation im letzten Taleatakt noch keineswegs behindert ist. Dieser Kürzung der Schlußtalea zufolge ist z. B. im Triplum der Motette Nr. 14 der „Raum" für die sonst an dieser Stelle der Periode erklingende Schlußzeile weggefallen, so daß der im übrigen streng durchgeführten Strophe $a_{10}\ a_{10}\ b_4 \mid a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_4 \parallel$ beim letzten Ablauf der abschließende Viersilber fehlt.

b) Stellt man die Abweichungen vom Strophenschema in den isorhythmischen bzw. isoperiodischen Motetten Machauts zusammen – einige Proben bietet die Übersicht auf der nebenstehenden Seite – so zeigt sich bald, daß eine erhebliche Zahl derselben keineswegs nach Art obiger Versuche rational erklärbar sind. Im Falle des Dichterkomponisten Machaut liegen

[1] Übrigens wiederholt sich dieselbe Erscheinung am Werkende aus dem gleichen Grunde.

[2] Ausgenommen die Motette Nr. 23.

a) „Schlußstörungen“:

Nr. 7 (Triplum)

$a_{10}a_{10}a_{10}b_4 \mid a_{10}a_{10}a_{10}b_4$
$b_{10}b_{10}b_{10}a_4 \mid b_{10}b_{10}b_{10}a_4$
$c_{10}c_{10}c_{10}d_4 \mid c_{10}c_{10}c_{10}d_4$
$d_{10}d_{10}d_{10}c_4 \mid d_{10}d_{10}d_{10}c_4$
$\boxed{c_{10}c_{10}c_{10}}$

Nr. 3 (Triplum)

$a'_7\ a'_7\ a'_7\ b_3 \mid b_7 b_7 b_7 c_3$
$c_7 c_7 c_7 d_3 \mid d_7 d_7 d_7 e_3$
$e_7 e_7 e_7 f_3 \mid f_7 f_7 f_7 g_3$
$g_7 g_7 g_7 h_3 \mid h_7 h_7 h_7 i_3$
$i_7 i_7 i_7 k_3 \mid k'_8\ k'_8\ k'_8\ l_3$
$l_7 l_7 l_7 m'_4 \mid \boxed{m'_8 m'_8 m'_8}$

Nr. 5 (Triplum)

$a_4 b_6\ a_4 b_6\ c_4 \underline{d'_7} \mid e_4 b_6\ e_4 b_6\ c_4 \underline{d_7'} \parallel$
$f_4 g'_6\ f_4 g'_6\ h_4 \underline{d'_7} \mid i_4 g'_6\ i_4 g'_6\ h_4 \underline{d'_7} \parallel$
$k_4 l'_6\ k_4 l'_6\ m_4 \underline{d'_7} \mid n_4 l'_6\ n_4 l'_6\ m_4 \underline{d'_7} \parallel$
$o_4 p'_6\ o_4 p'_6\ q_4 \underline{d'_7} \mid r_4 p'_6\ r_4 p'_6\ q_4 \underline{d'_7} \parallel$
$s_4 t'_6\ s_4 t'_6\ u_4 \underline{d'_7} \mid \boxed{v_4 \underline{d'_7}}$

Nr. 13 (Motetus)

$a_7 b_5 \mid a_7 b_5$
$b_7 a_5 \mid b_7 a_5$
$a_7 b_5 \mid b_7 a_5$
$\boxed{a_7 b_5 a_7}$

Nr. 22 (Motetus)

$a_8 a_8 b'_4 \mid a_8 a_8 b'_4$
$b'_8\ b'_8\ c'_4 \mid b'_8\ b'_8\ c'_4$
$c'_8\ c'_8\ d'_4 \mid c'_8\ c'_8 \boxed{d'_8}$

Nr. 2 (Triplum)

$a_7 \underline{b'_6} \mid a_7 \underline{b'_6} \mid c_7 c_7 \underline{b'_6} \mid d_7 d_7 \underline{b'_6}$
$e_7 \underline{b'_6} \mid e_7 \underline{b'_6} \mid f_7 f_7 \underline{b'_6} \mid g_7 g_7 \underline{b'_6}$
$h_7 \underline{b'_6} \mid x_7 \underline{b'_6} \mid k_7 k_7 \underline{b'_6} \mid l_7 l_7 \underline{b'_6}$
$\boxed{m_7 m_7 n_7 n_7}$

b) Wechsel des Schemas an der „Colorgrenze“:

Nr. 18 (Triplum)

Color I und II:	Color III und IV:
$a'_7\ a'_7\ b'_6 \mid c'_7\ c'_7\ b'_6$	$n_7 n_7 o_6 \mid n_7 o_4$
$d'_7\ d'_7\ e'_6 \mid f'_7\ f'_7\ e'_6$	$p_7 p_7 o_6 \mid p_7 o_4$
$g'_7\ g'_7\ h'_6 \mid i'_7\ i'_7\ h'_6$	$q_7 q_7 r_6 \mid q_7 r_4$
$k'_7\ k'_7\ l'_6 \mid m'_7\ m'_7\ l'_6$	$s_7 s_7 r_6 \mid s_7 r_4$

ohnehin die Voraussetzungen für die Annahme einer derartig konkreten wechselseitigen Beeinflussung von textlicher und musikalischer Struktur besonders günstig. So frappante Übereinstimmungen von Strophenbau und Talea-Feinstruktur wie z. B. Motette Nr. 1 (vgl. oben Seite 203) oder im II. Teil von Motette Nr. 18 (vgl. später S. 211 f.) sind tatsächlich kaum anders als bei Personaleinheit von Musiker und Dichter möglich [1]. Bei anderen Werken jedoch mag durchaus ein mehr mechanisches Verfahren der Anpassung fertigen Textes an eine wenigstens in der Gesamtstruktur ebenfalls schon festgelegte Musik Anwendung gefunden haben. Und sicherlich sind bald auch gewisse usuelle Züge zur Ausbildung gelangt, die ihren ursprünglichen Sinn wohl in gattungseigentümlichen Zusammenhängen des musika-

[1] Z. T. trifft diese Feststellung auch auf die Motetten Nr. 4, 6 und 13 zu.

lisch-textlichen Bauverfahrens nach Art der oben skizzierten haben mögen, jedoch allmählich ein von der Ursprungssituation losgelöstes, traditionelles Eigendasein erlangt hatten. Auf seiten der Sprachstruktur sind da die eben erwähnten zahlreichen Texte mit „gestörten" Schlußstrophen oder der grundsätzliche Unterschied in der Anlage von Triplum- und Motetustexten zu nennen, auf seiten der Musik aber z. B. das Phänomen der abweichenden Gestaltung der Anfangsperiode, deren Ursprung wohl sicher, wie ausgeführt, mit phasendifferenter Strophendisposition zusammenhängt. Die Abweichung ist sinnvoll in Werken, wo dem durch Phasenverspätung der Strophe verursachten Textüberhang auf die Anfangstalea rückwirkend dort ein Pausenbeginn entsprechen sollte, statt dessen aber die Pausen durch veränderte Textposition ausgefüllt sind. Aus diesem Grunde ist es fast die Regel, daß eine dem Anfangsteil der Triplumtalea angehörige Pause in der das Stück eröffnenden allerersten Periode fehlt. Das war sozusagen Usus geworden, auch dort angewandt, wo kein Grund dafür vorlag wie z. B. in Motette Nr. 7 (Beispiel 9), deren Textstrophen sogar in beiden Stimmen[1] nicht phasendifferent, sondern phasengleich mit der Talea disponiert sind. Hier wäre es das Natürliche gewesen, die 1. Talea genau gleich anzulegen wie die anderen; statt dessen wurde – „wie üblich" – die Anfangspause (Semibrevis) unterdrückt, im übrigen aber das Taleaschema sogar streng „figurengleich" durchgeführt, so daß sich daraus das merkwürdige Phänomen einer um eine Semibrevis verschobenen Isorhythmie ergibt, die erst im 15. Semibrevistakt durch Einschub einer Semibrevis wieder zurechtgerückt wird.

VII

a) Vergegenwärtigen wir uns, daß ein Hauptmerkmal der uns beschäftigenden Form ihre strenge Periodizität ist, daß die periodische Wiederkehr aber nicht eine konkrete, „lebendige", Klanggestalt wie etwa die Musik eines Strophenliedes betrifft, sondern ein irgendwie abstraktes Zeitgliederungsschema, dessen konkrete Klangverwirklichung von Periode zu Periode wechselt. Kann hier die Wiederkehr im Hörerlebnis erfaßt werden bzw. ist eine Periode auf die andere beziehbar und mit ihr vergleichbar? Kann das Gleichbleibende, die isorhythmische Talea, im Hörakt überhaupt wahrgenommen und als Vergleichsgrundlage im Gedächtnis bewahrt werden? Im allgemeinen werden wir diese Fragen wohl verneinen und mit H. Besseler feststellen müssen, daß die Isorhythmie „der sinnlich-musikalischen Hingabe allein nicht mehr zugänglich ist. Sie wird damit Ausdruck eines konstruktiven Ordnungswillens, der das Gegenständliche in fest umgrenzte Einheiten zerlegt und diese nicht erlebnishaft, sondern abstrakt-logisch miteinander verknüpft"[2].

[1] Wenn man von der die Taleagrenze übergreifenden Synkope zur Schlußsilbe der Motetusstrophe absieht.

[2] A. a. O., AfMw VIII, S. 201.

Es gibt aber doch Erscheinungen in den Motetten, die wir als Äußerungen eines Bedürfnisses nach sinnenhaft-wahrnehmbarer Ausprägung ihres periodischen Wesens deuten können. In gewissem Umfang gilt das schon für den Hoquetus. Die Anwendung dieser beliebten Satzmanier, die sogar als selbständige Kompositionsgattung betrachtet wurde, ist keineswegs auf die Motette beschränkt, in ihr jedoch so regelmäßig anzutreffen[1], daß sie füglich als Gattungsmerkmal betrachtet werden darf. Natürlich ist ein Hauptgrund für ihre Beliebtheit das Vergnügen am artistischen Reiz der Manier selbst. Darüber hinaus ist es aber nicht zu verkennen, daß gerade die Hoquetustakte in ihrer auffälligen Struktur den Prototyp einer trotz wechselnder Klangsubstanz leicht wiederzuerkennenden rhythmischen Gestalt darstellen, so daß ihre Wiederkehr an genau korrespondierender Stelle der einzelnen Taleae durchaus geeignet erscheint, auch dem Hörer die periodische Natur des Werks wahrnehmbar zu machen, ins Bewußtsein zu heben. Die Herkunft des Hoquetus bedarf keiner langen Erörterung, er findet seine Begründung sozusagen in der spielerischen, musikantischen Natur seines Wesens selbst. Seine starke Beziehung zum Instrument wird sowohl durch ganze Stücke solcher Satzart („sine textu") als auch durch die Tatsache bestätigt, daß es gerade die Hoquetuspartien sind, die in den Handschriften eine besonders unsichere und schwankende Textierung aufweisen[2]. Um so mehr ist es bemerkenswert, daß es in den Motetten auch echt vokale Modifikationen des Hoquetusprinzips gibt, die durch ihre engen Beziehungen zum Strophenbau ihrerseits mit zur sinnenhaften Betonung der periodischen Struktur beitragen. Es handelt sich um Hoquetuspartien, deren intrikate Rhythmik und Gliederung offensichtlich durch die sprachliche Struktur der zugehörigen Textpartien veranlaßt ist, indem z. B. einsilbigen Wörtern durch Pausen isolierte Einzeltöne entsprechen, mehrsilbige Wörter (z. B. Daktylen) oder Wortgruppen aber eine durch ihre besondere Akzentsituation bestimmte Rhythmisierung finden. Das Auffallende an dem Phänomen ist, daß nicht nur die Musik wie üblich isorhythmisch in der Talea festgelegt ist, sondern auch die zugrunde liegende Wortstruktur streng periodisch wiederkehrt, also ihre Verankerung in der Strophe besitzt! Ein Beispiel bietet Motette Nr. 9, deren Triplum aus 9 Taleae besteht, welchen je eine vierzeilige Textstrophe genau und phasengleich zugeordnet ist. Die erste Zeile ist als Hoquetus in allen Perioden isorhythmisch-gleichbleibend angelegt und weist dabei textlich eine weitgehende Übereinstimmung ihrer Feingliederung auf (vgl. Beispiel 4). – Noch eindrucksvoller ist in dieser Beziehung der zweite Teil (= Color III|IV) des Triplum von Motette Nr. 18, wo die Übereinstimmung im Sprachbau

[1] Vgl. die betr. Hinweise in H. Besselers Übersichtsliste a.a.O., S. 222–224.

[2] Auf die Häufigkeit hoquetusartiger Phänomene in der Instrumentalmusik späterer Jahrhunderte, besonders des siebzehnten, hat H. Riemann unter der Bezeichnung „komplementäre Rhythmen" mit Nachdruck hingewiesen.

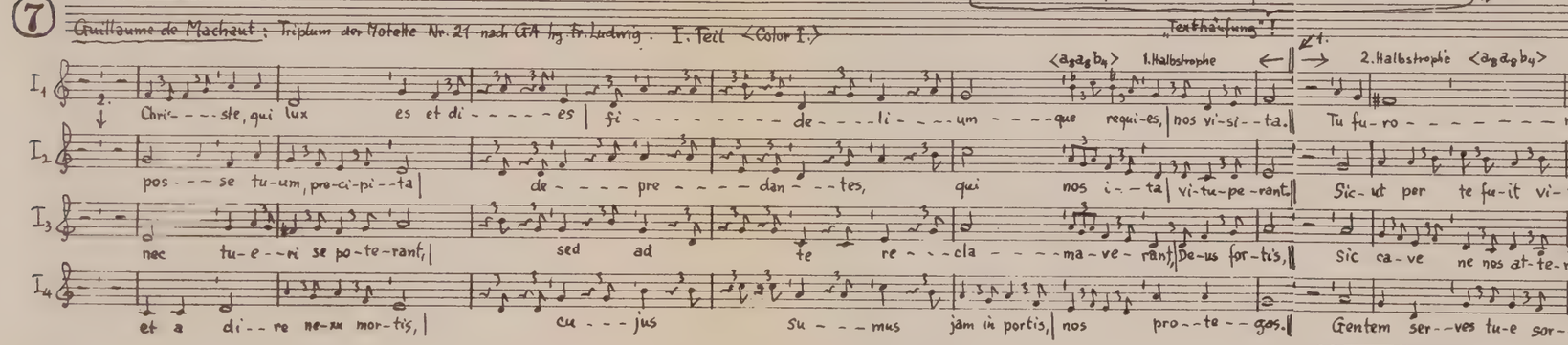
sich nicht auf eine einzige Zeile beschränkt, sondern die ganze fünfzeilige Strophe umfaßt; auch hier ist die hoquetushafte, streng isorhythmische Struktur der Talea unverkennbar durch die sprachliche Feingliederung der Strophe bestimmt worden (vgl. Beispiel 6). Das Verfahren ist zu auffällig und bewußt gehandhabt, als daß man an Zufall denken dürfte. Zudem handelt es sich dabei um einen Kunstgriff, der schon den mittellateinischen Dichtern und Dichtermusikern der Notker-Epoche bekannt war[1].

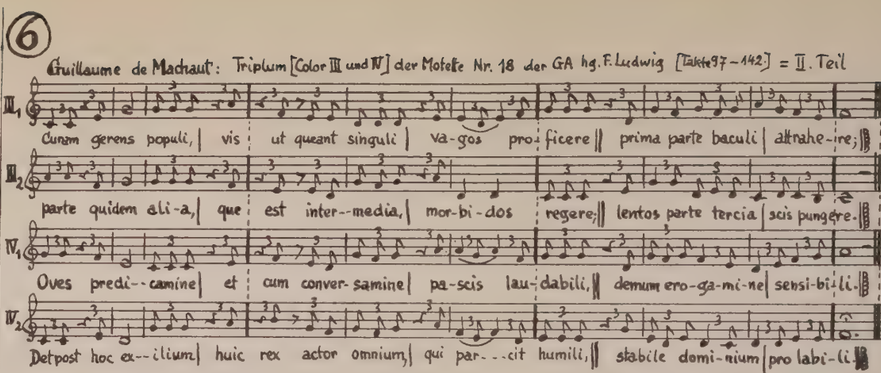
b) Bei den Hoquetusstellen mochte es noch fraglich erscheinen, ob ihre die Periodizität der Form hervorhebende Wirkung Absicht oder nur zufällige Begleiterscheinung war. Unverkennbar und nicht zu bezweifeln ist diese Absicht bei einer anderen Phänomengruppe, die durch die Verwendung melodischer Parallelen zur Betonung des Periodenbaues gekennzeichnet ist und damit in eine recht deutliche Beziehung zur musikalischen Strophenform tritt. Bei Machaut ist es besonders die gleichbleibende Melodieformel am Taleaende, die alle Perioden in ohrenfälliger Weise zusammenfaßt. In der Motette Nr. 8 dient dafür ein kleines gleichbleibendes Melisma, das die Überleitung von einer Talea zur anderen bildet und zugleich die neue Strophe mit ihrer Anfangssilbe einführt. – Im Triplum der Motette Nr. 17 (vgl. Beispiel 11) bleibt die ganze Schlußzeile musikalisch gleich, und ihre besondere tektonische Funktion wird gegenüber ihrer Umgebung durch Pausen und eine quasi-solistische Situation mit Nachdruck betont. Im übrigen bietet diese Stimme zugleich ein klares Beispiel jener bloß usuellen, nicht sachlich bedingten, abweichenden Textdisposition der ersten Talea (vgl. die Ausführungen Seite 209f.): die Textstrophe ($a'_8\ a'_8\ b'_7 \mid a'_8\ b'_7 \mid\mid$) stimmt hier nämlich ohne jede Phasendifferenz genau mit der Talea überein, so daß an sich kein Grund bestünde, die erste Periode anders zu disponieren als die übrigen, die untereinander in der Lagerung der Reimsilben recht genau korrespondieren. Auch eine Schlußstörung ist im Notenbild anschaulich zu beobachten: die Texthäufung bzw. Deklamationsbeschleunigung am Werkende; sie ist durch die mit dem üblichen Wegfall der letzten Taleapause (vgl. Seite 208) zusammenhängende Verkürzung der Periode veranlaßt. – Die in anderem Zusammenhang besprochene Motette Nr. 7 (vgl. Beispiel 9) dehnt den musikalischen Perioden-Refrain im Triplum sogar auf zwei Textzeilen des Strophenschlusses aus und bezieht überdies die Schlußzeile der Motetusstrophe in denselben mit ein.

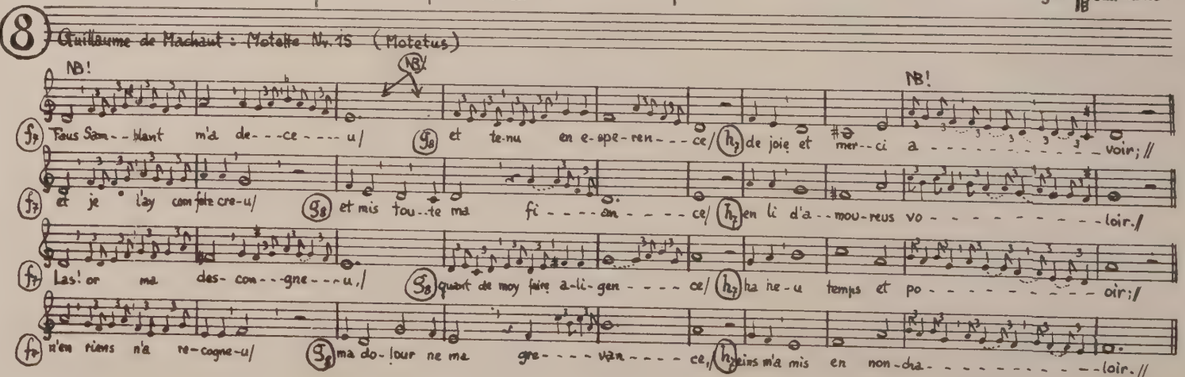
Viel seltener sind derartige periodische Melodieübereinstimmungen im Binnenverlauf der Talea; sehr deutlich kann man sie in der Motetusstimme von Nr. 4 beobachten (man vgl. die mit NB bezeichneten Stellen in Beispiel 2). Machaut hat das Verfahren dieser melodischen Angleichung der Perioden im

[1] In einer Studie über *Strukturprobleme der älteren Sequenz*, Dt. Vjsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., 23. Jg. 1949, S. 227–251, bin ich ausführlich darauf eingegangen.

5
Guillaume de Machaut: Triplum der Motette Nr. 18 nach GA hg. fr. Ludwig: I. Teil <Color I und II>
Bo--ne pastor GUILLER-ME, | pe----ctus qui--dem in-er--me | non est ti-bi da-tum; | fa----ven-te sed Mi-ner--va | vir----tutum est ca-tor-va |
fortiter armatum. | Por----tas ur-bis et po-stes | tue munis, ne hostes | un-bem po--pulen-tur | mon---dus, de---mon et caro, | morsu quorum ama-ro |
plurimi mordentur. | Mi----tra que ca-put cingit | bi-no cor--nu de--pingit | duo te------stamen-ta, | que mi-tri--fer ha-be-re | debet tanquam cince-re |
mentis ornamenta. | Et quo-niam im-bu-tus | et to--tus in-vo-lu-tus | es im--pre-li-ba-tis, | ferre mitram est digna | tu-a cervix, ut signa | sint equa signa-tis.

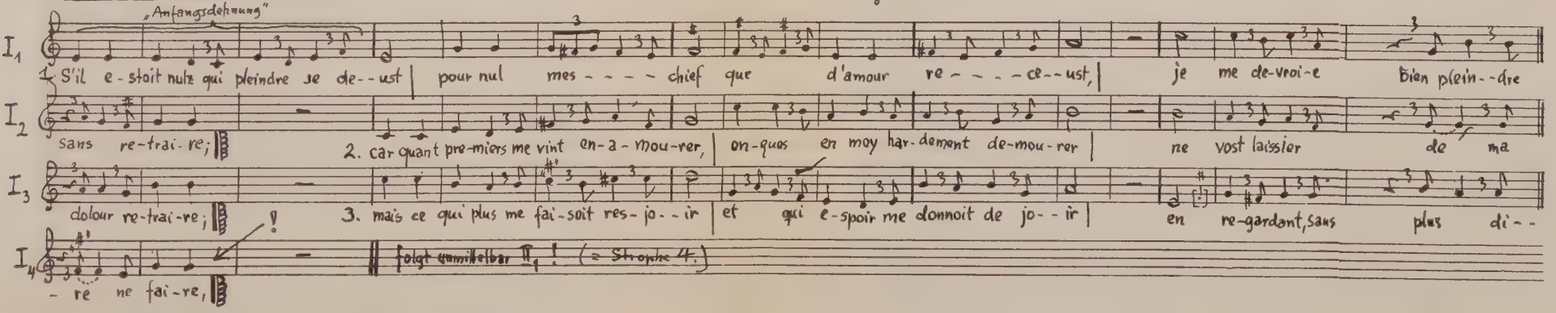

7
Guillaume de Machaut: Triplum der Motette Nr. 21 nach GA hg. fr. Ludwig: I. Teil <Color I.>
Texthäufung!
<a8a8b4> 1. Halbstrophe
2. Halbstrophe <a8a8b4>
Chri----ste, qui lux es et di-----es | fi----------de----li----um----que requi-es, | nos vi-si--ta. | Tu fu-ro----------ris tem-pe--ri--es, | tu dul-co--ris pla---ni-----ci-es, | nunc ex-ci-ta
pos---se tu-um, pro-ci-pi--ta | de----pre-----dan--tes, | qui nos i--ta | vi-tu-pe-rant. | Sic-ut per te fu-it vi-ta | pa-tri--bus | no---stris | red--di--ta, | qui tunc e-rant
nec tu-e--ri se po-te-rant, | sed ad te re---cla-----ma-ve-rant, | De-us for-tis, | sic ca-ve ne nos at-te-rant | qui nos in quer-ris | la-ce-rant | nunc sub--or---tis,
et a di--re ne-xu mor-tis, | cu---jus su---mus jam in portis, | nos pro--te--gos. | Gentem ser--ves tu-e sor--tis, | tu--i fra--tris ac con-sor--tis | cau-sam re----gas. | Qui malos-


6
Guillaume de Machaut: Triplum [Color III und IV] der Motette Nr. 18 der GA hg. F. Ludwig [Takte 97–142] = II. Teil
Cunm gerens populi, | vis ut queant singuli | va-gos pro-ficere | prima parte baculi | altrahe-re;
parte quidem ali-a, | que est inter--media, | mor-bi-dos regere; | lentos parte tercia | scis pungere.
Oves predi--camine | et cum conver-samine | pa-scis lau-dabili, | demum ero-ga-mi-ne | sensi-bi-li.
Detpost hoc ex--ilium | huic rex actor omnium | qui par---cit humili, | stabile domi-nium | pro labi-li

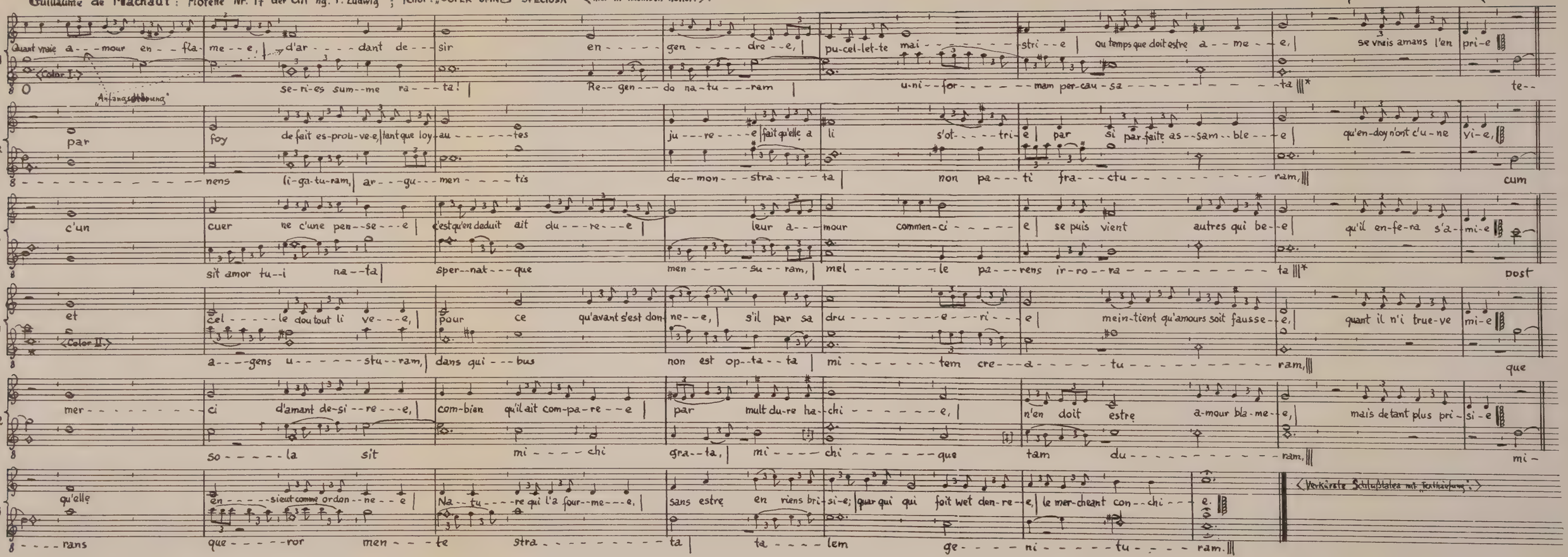

8
Guillaume de Machaut: Motette Nr. 15 (Motetus)
NB!
NB!
NB!
Pous Sam--blant m'a de---ce----u/ et te-nu en e-spe-ren---ce/ de joie et mer--ci a----------voir;//
et je l'ay com-fite cre-u/ et mis tou--te ma fi----an----ce/ en li d'a--mou-reus vo----------loir./
Las! or ma des-con---gne---u./ quant de moy faire a-li-gen----ce/ ha ne-u temps et po----------oir;//
n'en riens n'a re-cogne-u/ ma do-lour ne me gre----van----ce,/ mais m'a mis en non-cha----------loir.//

9 Guillaume de Machaut: Motette Nr. 7 der GA hg. F. Ludwig. a) Color I und II (= 3 Taleae) vollständig.

10 ~~Guillaume de Machaut: Triplum aus Motette Nr. 6, I. Talea (Color I) nach GA hg. F. Ludwig.~~



Guillaume de Machaut: Motette Nr. 17 der GA hg. F. Ludwig ; Tenor: „SUPER OMNES SPECIOSA" <hier in Rhomben notiert>.



echten Strophensinn ebensowenig erfunden, wie die Lösung der mit Phasendifferenzen zusammenhängenden Probleme; ein auffallender Vorläufer für ersteres findet sich schon in der Philipp von Vitry zugeschriebenen Motette „Tribum – Quoniam secta – MERITO HAEC PATIMUR“[1], in welcher jede der drei Oberstimmenperioden je vier Tenorperioden umfaßt; zwei Stellen von je vier Takten im Verlauf dieser 24 Takte langen Großtalea bleiben alle drei Abläufe hindurch in allen Stimmen gleich (Takt 4–7 und Takt 16–19); das bedeutet jedesmal je eine vollständige Zeile des Triplumtextes, so daß ein sehr beträchtlicher Teil der Gesamtperiode dem Gebaren einer musikalischen Strophe entspricht – auch die Zeilendisposition in den drei Perioden ist übrigens genau korrespondierend bis auf die Schlußstörung, die hier wie in manchen anderen Fällen durch Einbeziehung von Zitaten[2] hervorgerufen ist. – Solange (– im 13. Jahrhundert –) die strophenhafte Periodik der Motette noch mit der Tenorwiederholung, dem „Color“, zusammenfiel, waren derlei Melodieparallelen keine Seltenheit, zumal die Perioden auf der gleichen Cantus-firmus-Grundlage erklangen[3]; sobald jedoch die Strophenbeziehung vom „Color“ auf die „Talea“ hinüberglitt, und infolge davon die tonliche Grundlage für eine Strophenverwandtschaft der Perioden wegfiel, waren strophische Melodieparallelen wie die oben beschriebenen keine Selbstverständlichkeit mehr, sondern Ergebnis besonderer Kunstgriffe (Pausenausnützung!) und zugleich Ausdruck von Absichtlichkeit.

Ein anderer Weg zu korrespondierender Melodiegestaltung in den Perioden, bei Machaut eben erst andeutungsweise erkennbar, sollte im Verlauf des 14. Jahrhunderts stärkere Ausprägung erfahren und schließlich in zahlreichen Werken des 15. Jahrhunderts (Dufay, Dunstable) sehr nachdrücklich das Erscheinungsbild der isorhythmischen Motette mitbestimmen. Es sind damit periodisch korrespondierende Melodieführungen gemeint, die zwar parallel gerichtete Verläufe, jedoch (dem jeweils verschiedenen Cantus-firmus-Ton zufolge!) verschiedene Tonhöhenlagerung aufweisen. Man vergleiche beispielsweise die mit NB bezeichneten Stellen im Motetus von Nr. 7, Nr. 13 und Nr. 15, d. h. in den Beispielen 9, 3 und 8[4]; an solchen Stellen wird die abstrakte isorhythmische Formel unüberhörbar zur lebendigen, auch die Melodie erfassenden, musikalischen Geste[5].

---

[1] Veröff. durch J. Wolf, *Gesch. d. Mens. Not.* II/III, 1904, Nr. 78.

[2] Ovid, *Epistolae ex Ponto* IV, 3, V. 35/36 (die Identifikation verdanke ich der Freundlichkeit von Prof. Dr. Hildebrecht Hommel, Tübingen).

[3] Die Form hatte daher mutatis mutandis eine gewisse Verwandtschaft mit den „Strophen über gleichbleibenden Baß“, wie sie das 17. Jahrhundert liebte.

[4] Ein höchst instruktives Belegstück bildet etwa die Motette *Gaude virgo* von J. Dunstable, veröff. durch R. v. Ficker, DTÖ Bd. 72, S. 41 ff., bzw. durch M. F. Bukofzer, GA Dunstable, Musica Britannica, Bd. VIII, S. 74 ff.

[5] Natürlich sind derlei Parallelen nicht zu verwechseln mit der „Isomelik“ von Oberstimmen auf Color-Basis, die nach wie vor weiter gepflegt wurde; erinnert sei in diesem Zusammenhang an H. Besselers Interpretation der Dufay-Motette

VIII

Ziehen wir die Summe unserer streckenweise so sehr nüchternen Feststellungen und Erörterungen, so dürfen wir doch wohl einige Ergebnisse buchen, die der Abrundung unserer Vorstellung von der Motette des 14. Jahrhunderts einerseits, vom Dichterkomponisten Machaut andererseits dienlich sein mögen. Dem inhaltlich-geistigen Gehaben der Motette, in der Hauptsache dadurch gekennzeichnet, daß Stimmindividuen von geradezu symbolhaft verschiedener, ja gegensätzlicher Natur zu einer künstlerischen Einheit verbunden sind, steht in formaler Hinsicht als entscheidender Zug eine Periodizität von zahlhafter Strenge gegenüber. Bei deren Beobachtung hat man mit Recht in erster Linie den musikalischen Organismus befragt, aber zu Unrecht den Text allzusehr vernachlässigt bzw. zu einseitig nur von inhaltlichen Gesichtspunkten aus betrachtet. So gingen die gelegentlichen Bemerkungen über seine Form kaum über allgemein gehaltene literarhistorische Kennzeichnungen hinaus, insbesondere ließen sie ein tieferes Eingehen auf die Problematik des Text-Musik-Verhältnisses vermissen. Es schien daher geboten, nun einmal ganz systematisch die andere, die formale Seite der Texte zu prüfen, natürlich gerade unter dem Gesichtspunkt ihrer Beziehung zur musikalischen Periodik. Somit durfte sich die Untersuchung nicht darauf beschränken statistisch festzustellen, ob im einzelnen Werk Strophe und Talea „übereinstimmen" oder nicht, sondern mußte um eine nähere Kennzeichnung der Übereinstimmung bemüht sein und zu ergründen trachten, was davon nur äußerliche Anpassung, was innere Zusammengehörigkeit darstelle.

Es hat sich ein sehr starkes zahlenmäßiges Übergewicht der Werke mit korrespondierender Periodenbildung in Text und Musik herausgestellt, aber auch erwiesen, daß dies mehr als Zufall, nämlich Ausdruck einer bestimmten Vorstellung von der Motettenform sein muß. Nicht zuletzt ergab sich das aus der Klarheit und Sicherheit, mit der das Verfahren der „phasendifferenten" Gegenüberstellung von Textperiode und Musikperiode gehandhabt wird. So etwas ist nur unter der Voraussetzung erklärlich, daß der Text als ein vollwertiger, selbständiger Faktor im Gesamtgefüge der Motette betrachtet wurde, der sowohl an der Periodik der Form wie an der inhaltlichen Mehrschichtigkeit ihres Substanzenkomplexes Anteil hat und ihr polyphones Wesen solcher Art um einen Kontrapunkt der textlichen Periodeneinheiten vermehrt. Freilich könnte man einwenden, daß eine solche gedankliche Trennung von Textperiode und Musikperiode allzu theoretischer Spitzfindigkeit entspringe, und daß man lieber statt dessen gleich konsequenter zur Annahme einer mit der Strophenverschiebung verbundenen Phasendifferenz der Ober-

---

Nuper rosarum . . ., Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, 1926, S. 144–146, oder an des gleichen Komponisten Motette *Salve flos Tuscae* (veröff. GA Dufay, hg. H. Besseler, Bd. II, S. 61 ff.), wo solche Melodiebeziehungen deutlich mit einer gewissen „Isoharmonik" der Color-Perioden Hand in Hand gehen.

stimmentalea insgesamt gegenüber derjenigen des Tenors schreiten sollte, so wie das in Fällen wie dem des Triplum von Nr. 6 ohnehin naheliege. Einer solchen an den Kanon erinnernden Auffassung der Phasenverhältnisse in der Motette steht jedoch die Tatsache entgegen, daß hier die Stimmen im Unterschied zum Kanon doch in der Regel gleichzeitig beginnen und aufhören, woraus sich ergibt, daß zumal im musikalischen Ganzen nicht an Phasendifferenz gedacht war und die Verschiebung bloß die Textperiode betrifft. Im gleichen Sinn sind auch die merkwürdigen Anfangs- und Schlußstörungen der Textdisposition aufzufassen: als Kompromißlösungen aus der relativen Verselbständigung der textlichen von der musikalischen Schwingung der Oberstimmen einerseits, der unumgänglichen Beziehung beider auf die absolute Zeitsituation des Tenor andererseits.

Daß es sich bei dieser Grundauffassung nicht um eine Illusion handelt, erscheint mir durch ihre praktische Brauchbarkeit bei der Interpretation gerade jener merkwürdigen Eigenheiten und Störungen in der textlich-musikalischen Struktur erwiesen, die Bewährung am konkreten „Werkstattverständnis" aber ist gewiß kein übler Prüfstein für eine wissenschaftliche These.

Eine historische Einordnung der Ergebnisse, eine Ausdehnung ihrer Reichweite über Machaut hinaus, möchte ich allerdings im Augenblick nur sehr zögernd wagen. Daß in den Philipp von Vitry zugeschriebenen Motetten ähnliche Beziehungen zwischen textlicher und musikalischer Form herrschen, erscheint mir zweifelsfrei, wenngleich dieselben bei ihm noch nicht die gleiche verfahrenhaft ausgebildete Regelmäßigkeit aufweisen. Bei beiden Meistern ist durchaus noch die für das hohe Mittelalter selbstverständliche Einheit von Text und Musik zu spüren, was freilich nicht hindert, daß sich diese Einheit im Falle Machauts anders in der Motette und anders in der Ballade äußert. Auf jeden Fall aber scheint mir die Erkenntnis von der hohen Sorgfalt, die er der Motette gerade hinsichtlich des Text-Musik-Verhältnisses angedeihen ließ, doch etwas Skepsis zu erfordern gegenüber der Auffassung H. Besselers[1], diese Gattung stünde bei ihm „als Ausdruck der künstlerischen Gesinnung bereits nicht mehr an erster Stelle, diene immer mehr nur noch traditionellen, abgedrängten Haltungen". Man sollte sie der Ballade vielleicht lieber nicht in solcher Weise wertend gegenüberstellen, sondern die starken Unterschiede mehr als gattungsbedingt verstehen. Wenn hingegen nach Machaut die Isorhythmie zur artistischen Manier absinkt, so dürfte das vielleicht auch mit dem Zerfall eben dieser alten Einheit von Wort und Ton zusammenhängen, was sich ja nachdrücklich genug im Verschwinden der Personalunion von Musiker und Dichter kundgibt. Durch diesen Zerfall aber ging unserer Form etwas wie die natürliche Lebensgrundlage verloren, war sie doch zumindest hinsichtlich der Binnendisposition ihrer Oberstimmen-

[1] A.a.O., S. 229.

periode ursprünglich sicher aus der Textstrophe hervorgegangen, was sich auch noch am Terminus „talea" ablesen läßt, der der mittelalterlich-französischen Fachbezeichnung für Strophe (= „taille") entspricht.

Die Phänomene schließlich, die auf eine sinnenhafte Verdeutlichung der periodischen Struktur der Motette abzielen, sind zwar gewiß bedeutsame Ankündigungen eines neuen Geistes, sie bleiben aber für die Epoche Machauts noch Ausnahmeerscheinungen – das Reguläre war gerade bei dieser Gattung, daß die eigentlichen Feinheiten der Struktur „verborgen", nicht für die hörende Wahrnehmung bestimmt waren, sondern sich höchstens dem Kenner bei tieferem Eindringen erschlossen. Angesichts solcher Verhältnisse erhebt sich immer wieder die Frage, wozu denn solche Hintergründigkeit des Kunstwerks diene? Gewiß wird man nicht außer acht lassen, daß manches zu künstlerisch-menschlicher Wirkung gelangen kann, was nicht den Weg über Bewußtwerden und Bewußtsein nimmt. Letzten Endes ist es aber doch wohl so, daß es dem mittelalterlichen Künstler gerade bei der Motette keineswegs nur auf die Wirkung des Werks ankam, sondern ebenso auf dessen davon unabhängiges Sein. Die Motette wurde zwar für den Gebrauch gemacht, für Sänger, Spieler, Publikum, ja gerade besonders häufig für öffentliche Anlässe, andererseits aber auch als ein Werk vor Gott. Der Wert ihrer handwerklichen Strukturvollkommenheit beruhte also nicht ausschließlich auf Mitteilbarkeit und künstlerischer Wirksamkeit, sondern auch auf ihrem absoluten Vorhandensein allein. Wieviel von dieser Perfektion dem andern Menschen offenbar werden konnte, blieb eine veränderliche Größe, was aber schließlich – wenn auch in verschiedenem Sinn und Ausmaß – für alle hohe Kunst bis zum heutigen Tag zutrifft.

Die Melodien Hugos von Montfort

von

EWALD JAMMERS

Zu den schönsten Liederbüchern des Minnegesangs gehört der Codex Pal. Germ. 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg, die Sammlung der Lieder Hugos von Montfort, wie dieser selber sie mit großer Pracht hat schreiben lassen. Er weiß sich im Schausaal der Heidelberger Bibliothek sehr wohl mit seinen herrlichen Initialen wie auch als eine der wenigen Notenhandschriften der Minnesänger neben der sog. Manesseschen Sammlung zu behaupten. Hugo von Montfort (1357–1423) wird oft zusammen mit Oswald von Wolkenstein genannt – vor allem was die frische wirklichkeitsehrliche Darstellungsweise angeht; aber auch seine Sorge für die Überlieferung seiner Gedichte, deren Weisen er seinem Knappen Bürk Mangolt verdankt, erinnert an den Südtiroler. Indessen überragt dieser ihn nicht bloß gewaltig an Genialität. Er ist auch eine Generation jünger, und die Erlebnisfähigkeit der eigenen Person ist bei Oswald doch unvergleichlich größer. Wie kann es anders sein bei seinem oft wenig ritterlichen Abenteurerleben zwischen Marokko und Rußland, zwischen sinnlichem Begehren und Habgier. Hugo von Montfort aber galt als Vorbild in Treue und Ehren. Der Gegensatz zeigt sich schon in der Ausstattung der Handschriften: Der Tiroler fügt sein Bildnis – nicht ein Idealbild, wie die Manessehandschrift sie bringt, sondern sein genaues Porträt – seinen beiden Liedersammlungen bei, Hugo von Montfort jedoch das Wappen seines Geschlechtes. Der Gegensatz zeigt sich ferner in der literarischen Gestaltung. Hugo richtet seine Gedichte an seine Gattin, aber er pflegt die alte Form des Wechsels, der Tanz- und Tagelieder; was wunders, wenn aus der Warnung des Wächters oder auch aus dem Wechselgespräch moralisierende Erörterungen werden. Wie steht es da um die Musik ? Oswald macht sich die Formen der Mehrstimmigkeit dienstbar; zweistimmige Wächterlieder, kanonische Weinlieder; und auch seine einstimmigen Lieder überraschen durch ihre musikalische realistische Ausdruckskraft, bei seinem Reiterlied vom Greifensteiner Sieg, dem Vorfrühlingslied aus seiner Heimat, dem Wächterlied mit dem stürmischen Ostwind. Und der Bregenzer Hugo von Montfort ?

Seine Melodien oder die Bürk Mangolts, wenn man so will, sind 1906 von Paul Runge herausgegeben worden[1], und die Musikwissenschaft hat diese Übertragungen bisher mehr oder minder als gültig anerkannt. Die Hauptprobleme der Übertragung waren und sind der nicht durch die Schrift festgelegte Rhythmus und die ebensowenig fixierte Beteiligung von Instrumenten, d. h. auf eine Formel gebracht: die Ausführung der Melismen, der Tonfiguren auf einer Silbe. Runge geht davon aus, daß durch den Vers der Rhythmus festgelegt sei, und zwar in der Form des geraden Taktes. Das ergibt eine klare Melodiegestalt, mit Ausnahme der Melismen, die dann aber dieser Gestalt angeglichen werden müssen. Er deutet die meisten als instrumentale Vor- oder Nachspiele; die anderen ordnet er als Verzierungen in den textbedingten Rhythmus ein, wobei er gleichfalls mit dem Gedanken einer instrumentalen Ausführung dieser schnellen Verzierungen spielt. Diese These des nur vom Text her gestalteten Rhythmus wurde zuerst von R. von Liliencron[2], dann schärfer und ausschließlicher von P. Runge formuliert[3], durch die Lehre der Vierhebigkeit ausgebaut von H. Riemann[4] und moderiert von Fr. Saran[5]. Sie hat dann die Freunde des musikalischen Minnegesangs in Bann geschlagen und fast allenthalben Beifall gefunden. Angegriffen wurde nur die These des geraden Taktes. Für die Weisen der Troubadours und Trouvères war weitgehend der modale Rhythmus, d. h. ein Dreiertakt nachweisbar, und die Abhängigkeit der deutschen Sänger vom westlichen Vorbild steht fest[6]. Hierüber sei hier nicht gehandelt. Aber auch dieser Lösung liegt das Gesetz zugrunde, daß der Text den Rhythmus eindeutig bestimme, der französische mit seiner Zählung der Silben, der deutsche mit dem Wechsel von Hebung und Senkung. Der Streit, ob der Takt zwei- oder dreiteilig sei, ist diesem Gesetz gegenüber zweitrangig und kann die Philologen weniger erregen. Das Problem des Rhythmus ist auf diese Weise aufs einfachste gelöst. Und doch hat diese als selbstverständlich angesehene These schwere Nachteile. Ist die Musik nur Accedens zum Text, der ja allein bestimmt, so braucht man sich nicht sonderlich um sie zu kümmern, und es nimmt nicht wunder, daß das Interesse der Philologen an ihr überhaupt zumeist gering ist, obwohl theoretisch kein Zweifel besteht, daß Minnelieder ohne Weisen entseelte Texte sind. Ist aber die Musik wirklich nur Accedens? Zweifel an der Taktbestimmung des Textes lehnt A. Heusler mit Unwillen ab[7]. Die Bemühungen um

[1] *Die Lieder des Hugo von Montfort,* hg. von P. Runge, Leipzig 1906.

[2] Zs. f. vgl. Lit. 1894; ferner Pauls *Grundriß,* Berlin 1900, Bd. III, S. 564/5.

[3] *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift,* hg. von P. Runge, Leipzig 1896, S. VII–XI.

[4] Vielfach; so auch im *Handbuch der Musikgeschichte,* Leipzig 1904, I, 2, Kap. 15.

[5] *Die Jenaer Liederhandschrift,* hg. von Holtz, Saran, Bernoulli, Bd. II, S. 91 ff. Daselbst ein Überblick über die Entwicklungsgeschichte der These.

[6] Vgl. vor allem die mannigfachen Arbeiten von Fr. Gennrich, so z. B.: *Sieben Melodien zu mhdt. Minneliedern,* ZfMw VII, 1925.

[7] A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte,* ²1927 (Pauls *Grundriß* VIII, 2) S. 165.

diese Frage müssen mit paläographischen Erörterungen beginnen. Runge verzichtet in seiner Ausgabe der Montfortschen Lieder auf eine Beschreibung der Noten und fügt auch keine Facsimilia bei, oder glaubt vielleicht, diese durch eine Wiedergabe mit Choralnoten neben seiner Übertragung ersetzt zu haben. Diese Wiedergabe kann aber das Studium des Originals in keiner Weise ersparen.

Genau die umgekehrte Lage findet sich bei der gregorianischen Forschung. Dort wird zumeist die gleiche Länge der Töne als Grundlage des Rhythmus konstituiert: Die Melismen haben das entscheidende Wort; die Textform ist belanglos. Beide Prinzipien aber stoßen beim mittelalterlichen Choral schroff aufeinander. Der Gregorianiker beobachtet die Verwandtschaft mit dem römischen Gesang und läßt die Melismen den Text beherrschen; wer von der mittelalterlichen weltlichen Kunst herkommt, erkennt in den lateinischen Versen Vorbilder der volkssprachlichen und gestaltet den Rhythmus vom Text aus. Melisma und Versordnung: so lautet also letzthin dieses rhythmische Problem, und hinter dieser Formel verbirgt sich das Geschichtliche der Begegnung von Choral oder antikem und nördlichem Erbe, zwischen Christentum und Volkstum. Die Runge-Saran-Heuslersche These unterschlägt die Begegnung mit dem Choral und die Geschichte einer mehrhundertjährigen Auseinandersetzung mit ihm.

Es ist an dieser Stelle eigentlich nicht beabsichtigt, diesen vorgebrachten Zweifel an der alleinbestimmenden Rolle des textlichen Verses zu begründen. Die einfachen Melodien aus der Zeit um 1400 sind nicht die rechte Gelegenheit dazu; sie stehen am Ende einer Entwicklung. Doch muß natürlich gefragt werden, wie denn in den vorliegenden Fällen die Melismen zu verstehen sind, insbesondere ob ihre instrumentale Deutung zu Recht besteht, und was sie überhaupt für einen Sinn haben.

Es scheint überhaupt, daß die damaligen Musikwissenschaftler, sozusagen berauscht von dem Gefühle, die Zauberformel für die Übertragungen gefunden zu haben, die Hinweise übersahen, welche die schriftlichen Aufzeichnungen hie und da geben. Das gilt sogar für die Ausführungen, die ein so hervorragender Paläograph wie Joh. Wolf über das deutsche Lied machte[1]. Sie bedürfen allenthalben der Korrektur. Wenn er nämlich mit seinen paläographischen Ermittlungen nicht zu einem glatten Ergebnis kommt, flüchtet er zur These vom textbedingten Rhythmus und verläßt das paläographische Feld, auf dem dann scheinbar nur das Unkraut der „Schreiberlaune" wuchert.

Zwei Dinge hat Runge nicht oder nicht richtig beachtet und gedeutet, das Verhältnis der Einzelmelismen zum Texte und die von ihm als Plica gedeuteten Zeichen: Diese Zeichen schreibt er als Breven mit einem Striche nach oben oder unten – und er deutet sie einheitlich in dem erwähnten Sinne. Es

[1] J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde,* Leipzig 1913, Bd. I, S. 188.

handelt sich aber graphisch um zwei ganz verschiedene Zeichen, und man muß methodisch fordern, daß ein Zeichen in seinem ursprünglichen Sinne verstanden wird, solange es ohne Gewaltsamkeit geht und ein durchschlagender Grund für eine Umdeutung fehlt. Bei den „Breven" mit einem Strich nach unten handelt es sich einwandfrei um die alte Choralvirga (vgl. die Melismen der Lieder 5, 6, 7, 11, ferner in 10 Z 3)[1]. Wie man den dicken Strich dieser Virgen mit dem zarten langen Strichlein der anderen „Plica"-Gruppe zusammenbringen konnte, ist mir unerfindlich. Sie bezeichnen im Choral und so auch hier höchste Töne der Melismen oder Wortmelodien. Sie bedeuten für diese Zeit rhythmisch nichts, wie im Choral und in anderen Liedern, so auch bei Montfort. Die Note mit dem Strichlein nach oben aber ist regelrecht als Semibrevis zu verstehen, und Semibreven in Liedern jener Zeit haben einen rhythmischen Sinn, nicht bloß einen andeutenden[2], wenn sie auch bisweilen nicht ohne Fehler verwandt wurden. Sie lassen sich sehr gut als das verstehen, was sie ihrer Form nach sein müssen – auch dort, wo Joh. Wolf, sich auf eine von den mehreren mensuralistischen Bedeutungen beschränkend, zu keinem Ergebnis kommt[3].

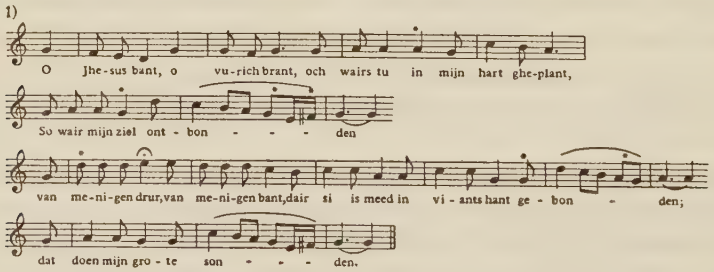
Bei Montfort hat die Semibrevis zwei Aufgaben: Sie bezeichnet den Auftakt, so in Lied 12 und 13 im Aufgesang, jedoch nicht regelmäßig – und sie bezeichnet einen neuen Rhythmus, wenn sie innerhalb der Verse auftritt. Vor allem aber ist festzustellen, daß sie eigentlich nur in den Liedern 10, 12 und 13 verwendet wird. Nr. 12 und 13 sind Nachträge – entweder nicht von dem Ritter selber oder doch nicht von Bürk Mangolt bearbeitet[4]. In Nr. 10 wird das Zeichen sehr ungeregelt verwandt; vielleicht ist es also hier nach-

---

[1] Runge Nr. 1 = Nr. 6 der Wackernellschen Ausgabe (*Ältere tirolische Dichter*, Bd. III, Innsbruck 1881) 2 = 7, 3 = 8, 4 = 9, 5 = 10, 6 = 11, 7 = 12, 8 = 13, 9 = 22, 10 = 29, 11 = 37, 12 = 39, 13 = 40.

[2] H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, Stuttgart [4]1926, Bd. I, S. 190.

[3] In dem nachfolgenden Liede z. B. versucht J. Wolf drei Semibreven einer Brevis gleichzusetzen, findet dabei keine Lösung und kehrt zur textbedingten Rhythmik zurück. Setzt man zwei Semibreven gleich einer Brevis, so ergibt sich die folgende Übertragung. Einige wenige Fehler der Handschrift werden durch Sternchen angezeigt.



[4] Man möchte in ihm auch den Notenschreiber vermuten.

träglich hinzugesetzt worden. (Dasselbe nehme ich auch für Lied 3, Zeile 7 an, wo das Strichlein ganz vereinzelt einer Bivirga oder Bistropha beigefügt ist, offensichtlich um [nachträglich] kundzugeben, daß die Bivirga keine Verdoppelung des Wertes bedeutet, sondern dem einfachen Zeichen der Zeilen 2 und 4 entspricht.) Oder man müßte annehmen, daß es für den Schreiber von Lied 10 noch eine nicht beherrschte Neuerung bedeutet.

So empfiehlt es sich, die Lieder des Nachtrages gesondert zu betrachten. Sie unterscheiden sich wesentlich; textlich hat von jeher nahegelegen, sie einem anderen als Hugo von Montfort zuzuschreiben. Runge glaubt, sie auf Grund der Musik ihm doch zuweisen zu dürfen; die nachfolgenden Ausführungen aber ergeben, daß gerade die musikalische Seite unterscheidet, und daß vielleicht eher erwogen werden darf, ob ein gut Teil der textlichen Unterschiede nicht auf veränderten musikalischen Umständen beruhten. Eine gewisse Zugehörigkeit der Nachträge zum Hauptteil ist durch die buchbinderischen Verhältnisse gegeben. Man nimmt nur ungern an, daß ein Erbe fremde Lieder ohne Namensangabe in einem Band, der durch Wappen und Motto Hugos gekennzeichnet ist, nachgetragen habe, so daß sie als Werke Hugos erscheinen müssen. Da aber das Wappen auf einem Einzelblatt und das Goldfeld mit Namen und Motto auf dem Schlußblatte eines nachträglich hinzugekommenen Ternios sich finden, auf dessen 1. Blatt das Lied 12 fortgeführt wurde, so muß man annehmen, daß Hugo selber mit weiteren Gedichten rechnete. Textlich-musikalisch fällt die Weitschweifigkeit der Lieder 12, 13, aber auch 10 auf: Nr. 1 besitzt 3 × 12 Verse + 4 Verse des Kehrreims = 40; Nr. 2: 3 × 8 + 4 = 28; Nr. 3: 3 × 7 = 21; Nr. 4: 3 × 10 + 4 = 34; Nr. 5: 3 × 12 = 36; Nr. 6: 3 × 15 = 45; Nr. 7: 3 × 9 = 27; Nr. 8: 3 × 20 = 60; Nr. 9: 5 × 8 = 40; Nr. 11: 4 × 16 = 64; dagegen Nr. 12: 5 × 26 = 130! Nr. 13: 6 × 28 = 168! Nr. 10: 11 × (8 + 8) + 4 = 180!

Nr. 12 und 13, aber auch Nr. 10 besitzen keine Melismen innerhalb der Verse, die mehr als 2 Töne umfassen. Nr. 12 trennt das Einleitungsmelisma deutlich ab: Erst nach ihm folgt die Initiale des Textes. Wenn überhaupt, so wird hierdurch deutlich, daß dieses Melisma textlos, d. h. instrumental ist. Und schließlich lieben diese Lieder die Tonwiederholung. Diese fehlt in den Liedern 3–9 sozusagen gänzlich; bei 2 Stellen befindet sie sich wohl zu Unrecht, wie der Vergleich mit Parallelstellen ergibt: 5 Z. 7: vgl. Z. 10, und 7, Z. 6: vgl. Z. 3 + 9. Bei der dritten, 8, Z. 1 und Entsprechungen, handelt es sich um Auftakte, denen bei der Melodiegestaltung damals die geringste Aufmerksamkeit zuteil wurde[1]. Es ist aber nicht nur die Tonwiederholung, die die neue Melodik kennzeichnet und ein schnelleres Tempo wahrscheinlich macht. Zu ihr gesellte sich die Melodieführung überhaupt, die schlichter gewor-

[1] so daß sie oft nicht notiert wurden. Vgl. auch meinen Aufsatz über *Deutsche Lieder um 1400,* in Acta musicol. XXVIII, 1956, S. 28.

den ist, nur Sekundschritte und wenige Terzsprünge kennt und die Zeile als melodischen Abschnitt in einer Tonlage beläßt: Merkmale einer Übergangszeit, in der Altes abstirbt, Neues zu keimen beginnt.

Bleiben wir aber bei der paläographischen Frage, der Rolle der Semibreves. Im Liede 12 befinden sich nur einige Zeichen, und es sieht aus, als ob sie nur sehr zufällig und nachlässig angebracht seien. Ihre Verwendung aber ist sehr vernünftig. Sie treten beim Auftakt zumeist nur dort auf, wenn eine weibliche Endung *sýnen, fúre,* oder eine Ligatur: *stúre, fró, séch* voraufging. – Ausnahme bringt erst der 2. Stollen. – Sie stehen innerhalb der Verse nur dort, wo eine Silbe zu viel oder sogar ein ganzer „Versfuß" mit Hebung und Senkung über das Schema hinaus zu singen ist. Die Semibreven regeln den Rhythmus so, daß die 4 ersten Verse des Abgesanges je 3½ Takte, die 4 letzten je 4 Takte umfassen. In den Stollen treten sie selten auf, haben aber die gleiche Aufgabe gegenüber überschüssigen Silben. Melodisch handelt es sich bei diesen Stollen natürlich zumeist um Tonwiederholungen. Die Aufzeichnung ist nun noch in folgender Hinsicht merkwürdig. Sie enthält Fehler, wie der Vergleich der Stollen ergibt. Aber der Notenschreiber hat nicht gedankenlos abgeschrieben, sondern versucht so zu schreiben, daß man nach seiner Niederschrift die Melodie singen kann. Wir können also entnehmen, was der Schreiber glaubte, dem Sänger zumuten zu können, nicht gerade als normale Melodie, aber doch als notgedrungen vertretbar. Das gilt besonders für die sogenannten weiblichen Endungen. Sie werden zu stumpfen: *mýnniglichen* | ♩ ♩ | ♩ ♩ wird zu | ♩𝅘𝅥𝅯 ♩ | ♩. Ähnlich verfährt er bei überschüssigen Silben: *(wann án der hilff),*[3] *mag es nít bestán* wird nicht vorgetragen 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | ♩ ♩ | ♩, sondern *mag és nit bestán* ♩ | ♩ ♩𝅘𝅥𝅯 | ♩ und wirkt so auf die entsprechende Zeile des zweiten Stollens ein. Der Abgesang enthält die Angabe: „Rep". Repetitio bedeutet zunächst den Kehrreim, dann auch den selbständigen Abgesang. Diese Selbständigkeit besteht zumeist in einem besonderem Rhythmus oder einer Struktur, die wesentlich verschieden ist von der der Stollen. Unser Abgesang bringt tatsächlich eine Belebung des Rhythmus – aber doch im Grunde keinen neuen. Ein rechter Dreiertakt entsteht doch nicht; vielmehr wird nur der Zweiertakt durch gelegentliche Triolen unterbrochen. Im übrigen erinnert der Abgesang textlich wie musikalisch an das Volkslied: ‚Maria durch ein Dornwald ging', und die Freizügigkeit des Abgesanges, Silben oder Füße einzuschieben, ist ja beim Volkslied nichts Außergewöhnliches (Beisp. 2, s. folgende Seite [1]).

Was die großen Melismen betrifft, so wurde erwähnt, daß in unserem Lied die erste durch eine Initiale vom Textbeginn abgetrennt ist. Sie ist also textfrei, instrumental. Das gilt natürlich dann auch von den anderen des Liedes. Die letzte ist durch eine Doppelnote und eine Semibrevis belebt. Daraus ergibt

[1] Bei den Sternchen möchte ich Fehler der Niederschrift annehmen.

sich aber für die übrigen Fälle ein einfacher Rhythmus, da der Schreiber die Möglichkeit, den Rhythmus anzudeuten, kennt. Ihn, wie Runge es tut, phantastisch zu beleben, verbietet also der paläographische Befund; auch läßt

sich ein solches Verfahren von anderen Handschriften der Zeit aus mit instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen nicht rechtfertigen, noch legt der einfache Rhythmus der vokalen Partien solches Verfahren nahe.

Es sei noch kurz der Aufbau des Liedes durch das nachfolgende Schema wiedergegeben, in dem die Buchstaben die Schlußtöne der Zeilen, die eingeklammerten die der Melismen anzeigen:

(D) a E E E D | G E D | a: ||
(D) D a E D | C D E D (D) ||

Aufgesang wie Abgesang sind aus mehreren Abschnitten zusammengesetzt. Die Teile des Aufgesanges entsprechen trotz verschiedener Größe einander – vor allem infolge der Gleichheit der Schlußzeilen der Hauptabschnitte. Der Abgesang erstrebt Selbständigkeit, obwohl melodische Anklänge nicht vermieden werden.

Lied 13: In der 1., 2. und 3. und entsprechend der 5., 6., 7. Zeile des Abgesanges stehen die Semibreven ganz korrekt, um einen Dreiertakt anzudeuten. Das Doppelzeichen in Zeile 7 steht gleichfalls richtig; besser wäre freilich eine Koppelung von Brevis und Semibrevis – aber die Absicht ist klar: im Texte fehlt eine Silbe, die Note gilt für zwei Silben. Der Abgesang also steht in einem anderen Rhythmus (bis auf die Zeilen 4 und 8–10) als die Stollen. Daß die Schlußzeilen in den Stollenrhythmus zurücklenken, steht im Einklang mit dem melodischen Aufbau des Liedes: er lautet hEhD EhaD E:|| aEa | E | CaG | hE | E ||. $2 \times 4 + 1$: || $3 + 1 + 3 + 3$ ||. Diesmal sind die Schlußverse der Stollen und des Abgesanges melodisch identisch. Es kann also kein Zweifel bestehen, daß der Rhythmus so zu verstehen ist, wie ihn die Semibreven andeuten. Daß der Schluß in den alten Rhythmus zurückkehrt, ist auch bei den gleichzeitigen Cantionen anzutreffen und geht wahrscheinlich auf das Vorbild der Tropen zurück, die mit ihrem einfachen Rhythmus die alte gregorianische Melodie oder die gregorianisierenden Rahmen unterbrechen. Eng verwandt mit dieser Technik ist die Einschiebung von scharftaktierenden Kontrastpartien im $^3/_4$-Takt in die gradtaktigen und melismatischen Rahmen der Pariser Organa Leonins. Ich bringe als Beispiel die folgende Cantio.

Als Beispiele hierfür auch die Alleluiamelodien *All. Ave benedicta Maria*[1] oder *All. O Maria rubens rosa*[2]. Die Aufzeichnung des erstgenannten Alleluia bei Stäblein verzichtet zwar auf die Andeutung der Rhythmen; es handelt sich aber deutlich um einen melismatisch verunklarten $^4/_4$-Takt – durchbrochen von einem scharfen $^3/_4$-Takt. Mit diesen Beispielen also ist die rhythmische Technik des Liedes 13 zusammen zu sehen.

Die Semibrevis kommt auch im Aufgesang vor, und zwar wiederum bei der „weiblichen Endung". Diese tritt in folgenden Formen auf: 1) bei der 3. Hebung (vgl. *windèn*), wo der Rhythmus | 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 naheliegt; ferner bei der 4. Hebung 2) *kaiser, flüsset*) im 1. Vers bei den Stollen: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | oder | 𝅗𝅥 𝅗𝅥, 3) 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 *(heysér, wütét, gebén)* 4) | 𝅗𝅥 = | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 *(hütet)* 5) | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 oder | 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥

[1] E. Jammers, *Mittelalterlicher Choral*, Mainz 1954, S. 42.
[2] B. Stäblein in MGG, I, Sp. 347.

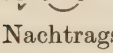
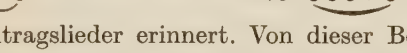
(vínden) 6) | ♩♪ 𝅗𝅥 | ♩ *(creatúr genüßét*; vielleicht auch im Abgesang: *verderbén*? Natürlich ist diese Betonung äußerst gewaltsam; da aber nicht bloß in manchen Fällen eine Senkungssilbe vorher fehlt, da ferner die Semibrevis in ein oder zwei Fällen eine Senkung zum Wegfall bringt, ist nicht zu verkennen, daß der Schluß so akzentuiert werden soll.

Auch einige Lieder des Hauptteiles der Handschrift enthalten „Repetitiones" – und zwar zunächst das 1., 2. und 4. echte Kehrreime, die mit gleichem Texte nach jeder Strophe wiederholt werden. Sie sind ohne Musik überliefert. Sie sind zweifellos für eine Vertonung bestimmt gewesen; ein literarischer Kehrreim scheint mir bei diesen Texten nicht gegeben. Man darf annehmen, daß diese Texte an den Anfang von Montforts dichterischer Tätigkeit gehören, daß also die Melodien vielleicht in Vergessenheit geraten waren oder nicht von Bürk Mangolt stammten und strengeren Anforderungen nicht entsprachen. Wahrscheinlich wiederholte der Kehrreim des 4. Liedes die Melodie des Abgesanges, wie der Strophenbau nahelegt. Das Reimschema lautet: aabccb | ddde || R7, fffg ||

Beim 1. und 2. Liede ist diese enge Verbindung von Abgesang und Kehrreim nicht so sicher, aber durchaus möglich. Vielleicht darf man auch das 10. Lied zum Vergleich mit den Repetitionen der Nachtraglieder heranziehen. Denn es handelt sich bei ihm nicht um einen echten Kehrreim. Aber es ist auch kein selbständig gestalteter Abgesang. Wie der Aufbau zeigt: aD : || aaED ||| DaaD : ||, zerfallen die Strophen in zwei Teile, zu je acht Zeilen, die Reden des Ritters und die Gegenreden der Frau Welt. Aber die Texte des Ritters sind bereits abgeschlossene, festgefügte Strophen mit zwei Stollen und Abgesang, während die Texte der Frau Welt nach den Regeln des Minnegesanges nicht in sich geschlossen sind. Man betrachtet das Lied als fragmentarisch[1]. Nun ist zwar der Grundgedanke eines Gesprächs zwischen dem ehrenfesten Ritter und der lockenden Frau Welt nicht bis zum Schlusse durchgeführt worden – dafür stand der Autor sicher zu sehr auf der Seite des

[1] So Runge, a. a. O., S. 52; Moser, a. a. O., S. 190.

Ritters –, aber von diesem Grundgedanken aus, konnte das Gespräch doch nicht mit der Lockung der Welt schließen, und von ihm aus ist es richtig geplant gewesen, daß der Ritter das Lied beschließt. Von diesem Grundgedanken aus ist es auch gegeben, daß die Frau Welt im Dreiertakt singt, und sie redet auch vom fröhlichem Tanze. Wird dieser Dreiertakt durch die Semibreven wiedergegeben? In der 5. Zeile dieses Liedabschnittes: ja, – in der 1. und 2. Zeile aber nur fehlerhaft. Die übrigen Zeilen sind ohne Kürzezeichen. Dieses Verhalten ist so zu verstehen, daß die 5. Zeile überschüssige Silben hat, und die 1. wenigsten zu Anfang. Der Schreiber ist also mehr durch sie angereizt worden als durch den neuen Takt, dem er nicht ganz gerecht wurde; er hört deshalb im 2. Vers auf und verwendet die Zeichen nochmals im 5. Vers, um hier nochmals die überschüssigen Silben in den Dreiertakt einzuordnen. Ich sehe also keinerlei Anlaß, an der Bedeutung der Zeichen zu zweifeln. Im übrigen ist auch melodisch[1] der Bau beider Liedteile verschieden; wie die Ordnung der Zeilenschlüsse zeigt aD : || a | aED ||| DaaD.

Wenden wir uns nun den übrigen Liedern zu, die (mitsamt dem eben besprochenen 10. Lied) zweifelsfrei echt sind. Bei ihnen fällt uns die große Zahl der Melismen auf, vor allem bei der ersten Gruppe, dem 3., 5., 6., 7., 8. und 9. Liede. Das 11., nahezu am Schluß vor dem Nachtrage notierte Lied nimmt bereits eine Sonderstellung ein durch die Melismen auf der letzten Silbe der klingenden Endungen: Zeilenschlüsse wie *eren* | . . . oder gar *(be)triegen*: | . . . . kennen die anderen Lieder nicht. Offensichtlich ist eine Änderung in der Auffassung dieser Endungen eingetreten. Die Gleichheit der melodischen Bewegung bei den stumpfen Versen zwingt zu einem Rhythmus:  bei *eren* usw. und  bei *betriegen*, der ein wenig an den der Nachtragslieder erinnert. Von dieser Bevorzugung des stumpfen Schlusses sind, wie im 12. und 13. Lied die ersten Zeilen, so auch hier die zwei ersten Zeilen merkwürdigerweise ausgenommen[2].

Die dreitönigen Melismen innerhalb der Verse: *(Weka wekh) die* überträgt Runge mit Triolen, und mir scheint, daß jeder ihm folgen möchte. Ich folge ihm nicht. Gemeint ist zweifellos keine Verzierung der Melodie, wie die Triole zu verstehen wäre, sondern eine Verdoppelung des Weckrufes (wie auch außer der Wiederholung der Stelle im 2. Stollen keine dreitönigen Binnenmelismen vorkommen). Diese Verdoppelung wird hörbar bei dem Rhythmus der obigen Übertragung. Das bedeutet, daß die Musik die Senkung verlängern – oder in anderen Fällen verkürzen kann, ohne die Taktordnung an sich zu

[1] Melodisch ist übrigens Zeile 4 nach Zeile 2 und 15/16 nach 11/12 (oder 11/12 nach 15/16) zu verbessern.

[2] Über die Schlußdehnungen vgl. Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, Strasbourg 1955.

gefährden[1]. Wenn man diese kleine Ausnahme akzeptieren würde, die umgekehrt bedeutet, daß nicht jedes Melisma auf dem 1. Ton akzentuiert würde, so würde manche der Vergewaltigungen verschwinden, die die Übertragungen von Minnegesang- und Troubadoursmelodien entstellen. Ebenso würde dann

manche Melodie des mittelalterlichen Chorals, nach choralischer Sitte vorgetragen, doch dem rhythmischen Texte gerecht werden. Man wende nicht ein, daß dann Hugo auch ♩ ♩ ♩♩ ♩♩ habe schreiben können; denn diese Melodiegestalt zerstört die Imitation des Weckrufes. Der Aufbau der Komposition ist simpel: Die Strophe besteht aus vier Teilen, deren erster an einen zweistolligen Aufgesang denken läßt, während die übrigen drei, einander fast gleich, aus dem Material der „Stollen" zusammengesetzt sind.

Die Lieder 3, 5 und 9 können zusammenfassend untersucht werden. Beginnen wir mit den kurzen zwei- und dreitönigen Melismen innerhalb der Verse. Es handelt sich bei den zweitönigen fast ausnahmslos um Senkungen, und zwar um die vor der 3. Hebung, der stärksten des dipodischen Verses – der Hebung, der im silbenzählenden steigendem Verse des frühen Mittelalters der eine Akzent des Verses entsprach. Und auch in den Hymnen des Einsiedlers Hymnars[2] aus dem 12. Jahrhundert ist diese Silbe am meisten von allem mit solchen Ligaturen bedacht, und ähnliches gilt z. B. auch für die Kompositionen Julians von Speyer[3]. So kann kaum ein Zweifel aufkommen, daß an diesem Orte die Senkung zerspalten wird, um den Starkton besser herauszubringen – entsprechend dem Trommelrhythmus: | ♩ ♩♩ ♩♩ | ♩ ♩♩ ♩♩ |. Drei-

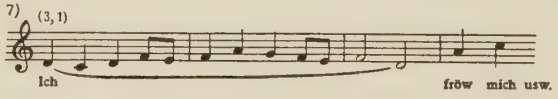
[1] Jammers, *Anfänge*, a. a. O., S. 47 f. und 163 f.

[2] B. Ebel, *Das älteste alemannische Hymnar mit Noten, Kodex 366 (772) Einsiedeln (XII. Jh.)*, Einsiedeln 1931.

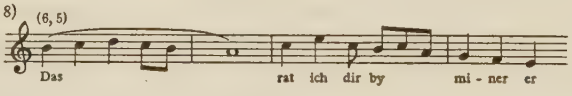
[3] *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche*, hg. von F. Tack, Köln 1950, S. 95.

tönige Melismen finden wir an der gleichen Stelle, oft in Korrespondenz mit zweitönigen; sie wären zu übertragen, wie im vorher besprochenem Liede angedeutet wurde. In anderen Fällen (6. Lied) entsprechen sie Großmelismen und müssen daher mit diesen zusammen erörtert werden. In Lied 3, Z. 1 steht das Melisma auf einer Hebung und ist durch Melodiesprünge so hervorgehoben, daß ein kurzer Vortrag : | ♩♩♩ (♪) | unwahrscheinlich ist; ich ziehe | ♩♩ | ♩ (♩) | vor. Im allgemeinen also entsprechen diese Deutungen einem vom Texte aus bestimmten Rhythmus, wofern man nicht sklavisch verfährt.

Die Melismen zu Beginn der Verse: Es handelt sich um 17 Fälle, und zwar um 7 Melismen mit 4, 8, 12 oder 16, um 5 mit 3, 7, 11, um 2 mit 6 oder 10 und um 3 mit 5, 9 oder 13 Tönen. Diese Verteilung ist zu beachten. 7 Fälle lassen sich wahrscheinlich ohne weiteres in einen vierteiligen Takt einordnen; 2 weitere wenigstens in einen zweiteiligen; mit Dehnung eines Tones, wohl des letzten, weitere 5; und nur 3 scheinen sich zu sträuben: Es sind die Melismen 3, Z. 5, 3, Z. 7 und 7, Z. 9. Doch müssen sowohl sie untersucht wie bei den übrigen zu summarische Annahmen vermieden werden. Das Melisma 3/1 bereitet die Melodie des Textes vor; diese hat eine Unterteilung, und so sind wir ermächtigt zu der Annahme, daß das Melisma an gleicher Stelle eine Unterteilung hat.



Dazu umfaßt es – mit Dehnung der 2 letzten Töne – 12 Zählzeiten. Entsprechend müßte das Melisma 6/5 verlaufen.



Entsprechend wäre auch 7, Z. 9 mit seinen 5 Tönen zu verstehen: Nimmt man an, daß in die Kleinterzbewegung *FD* gern ein Unterteilungston eingefügt wird, so ergibt sich das gleiche Verlangen für die Kleinterz *c a:*

Doch besteht auch eine andere Möglichkeit: daß einzelne Töne gedehnt werden, und da solche Dehnungen bereits bei den Schlüssen angenommen wurden und da sie für das 5. Lied sich durch anderwärtiges Vorkommen erhärten lassen, so verdienen sie den Vorzug. Das Melisma 5/1 ist nämlich ein typi-

sches Melisma des mittelalterlichen Chorals; als Beispiel möge die oben zitierte Cantio dienen. Eindeutig wird der Rhythmus dieser Figur durch die Verwendung im mehrstimmigen Satz, wie sie beim Calixtiner ‚Cunctipotens'[1] vorliegt. Danach ist also Lied 5 wie folgt zu übertragen:

Die Dehnung des Schlußtones des Melisma 5/3 ist durch eine Doppelnote angezeigt. 6/3 hat 8 Töne, 6/9 ist eine Variante mit 7 Tönen; es versteht sich hier eine Schlußdehnung von selber. Will man, wie erwähnt, bei den Melismen des 3. Liedes die Unterteilung vermeiden, so müssen die Anfangstöne gedehnt werden. Das ist nicht außergewöhnlich; ich kann auf zahlreiche instrumentale Melismen der Zeit verweisen, die diese Deutung ausschreiben[2]. Sie ist vor allem dort wahrscheinlich, wo die ersten Melodiebewegungen Sprünge sind, wie in 6/3 oder 3/5. Diesen Ausführungen entsprechen die Übertragungen weiter unten. Auch melodisch ergibt sich jetzt für die Initialmelismen ein klares Bild: Auf die guten Taktteile fällt zumeist die Prim, daneben Quint oder Terz, ganz selten die Sekunde. Rhythmisch ist noch zu erwähnen, daß mit dem guten Taktteil, d. h. dem vollen Takte begonnen wird. Auch das steht im Einklang mit der sonstigen Überlieferung. Der Auftakt

[1] Jammers, *Anfänge*, a. a. O., S. 27.
[2] Vgl. auch: *Deutsche Lieder um 1400*, a. a. O.

ist entweder ein recht kurzer, fast belangloser Ton – oder er wird auf das Vollmaß eines Taktes gedehnt.

Ähnlich verhält es sich mit den Binnenmelismen. Runge und alle, die den musikalischen Rhythmus durch den Text eindeutig fixiert glauben, deuten sie als Unterteilungen, die vielleicht instrumental ausgeführt wurden. Nähere Angaben über das „wie" dieser Ausführungen sind nie gemacht worden. Das paläographische Problem wurde auch nie gesehen. Sind diese Noten für das Instrument bestimmt, dann müßte folgerichtig die ganze Niederschrift der Noten für den Instrumentalisten bestimmt gewesen sein. Oder soll sich jeder nach Gutdünken seinen Teil nehmen? Die Binnenmelismen treten übrigens in unseren Liedern an den entsprechenden Stellen nicht immer gleichgestaltet auf, sondern unterscheiden sich bisweilen durch die Zahl der Töne. Diese beträgt durchweg 1 + n. 4, d. h. sie setzt sich zusammen aus dem 1. Ton, der der Silbe an sich zukommt, und einer Erweiterung, die den Umfang eines oder mehrerer Takte im Werte von 4 Zählzeiten besitzt. Sollte man eine schnellere Bewegung der Melismen annehmen, im Hinblick darauf, daß die zwei- und dreitönigen Melismen auch meist in Unterteilungswerten erfolgen, so würden die Einschübe ein oder mehrere *Halb*takte im Werte von 4 Achteln der Übertragung oder 2 Zählzeiten umfassen (vgl. Z. 5 im 3. Lied). Gewählt werden vorläufig Viertelwerte:

Eine Ausnahme bei der Tonzahl macht 6, Z. 1; aber hier enthält der Text eine Silbe zuviel, die mit einem kurzen Ton bedacht wird, die aber den Rhythmus nicht berührt, wie alle eingeschobenen Silben.

Es handelt sich also bei den Binnenmelismen unserer Lieder um Einschübe. Der Rhythmus fließt gleichmäßig, sowohl in der textierten Melodie wie in den Binnen- wie in den großen Einleitungsmelismen, höchstens, daß bei diesen eine Anfangsdehnung den Fluß zögernd eröffnet oder eine Schluß-

dehnung ihn etwas unterbricht, wie auch die Schlußsilbe des Verses gedehnt wird und den Fluß abschließt. Die kleineren Schlußmelismen nämlich sind fast nur zwei-, selten dreitönig. Sie fallen (von den bei Lied 11 erwähnten Ausnahmen abgesehen) auf eine Hebung, ihre Wirkung ist also, daß der Takt, ausgefüllt wird: | ♩′ ♩ | ♩ ♩ ||. Entsprechend dürften die dreitönigen Melismen wiederzugeben sein mit | ♩′ ♩ | ♩ ♩ ♩ || oder | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ||.

Entsprechend wird der Schluß mit einfachem Tone eine Länge gewesen sein: | ♩′ ♩ 𝅗𝅥 ||. In der Tat wird bisweilen in unserer Handschrift, und in anderen regelmäßig eine Doppelnote geschrieben. Als Folgerung ergibt sich: Der Auftakt schließt sich nicht unmittelbar an die Schlußhebung des vorangehenden Verses an. Das ist eigentlich selbstverständlich; denn sonst würde sich ein achthebiger Vers musikalisch nicht von 2 vierhebigen Versen unterscheiden[1]. Immerhin, je mehr sich das rhythmische Interesse von der Dichtung auf die Musik verlagert, d. h. vor allem, sobald das Instrument beginnt, neben den Text zu treten, um so mehr wird der Rhythmus zur Fortführung drängen: alsdann aber bleibt nichts übrig, als diesen Auftakt kurz zu neh-

[1] Mir scheint diese Frage so wichtig zu sein, daß ich sie in einem gesonderten Artikel ausführlich behandeln möchte.

men, so wie er bereits in den Nachtragsliedern bisweilen durch eine Semibrevis wiedergegeben wird.

Wir können uns nun dem eigentlichen Anliegen zuwenden: War das Instrument an den Einleitungsmelismen beteiligt? Bei den Binnenmelismen hatten wir die Beteiligung abgelehnt, zunächst weil diese Beteiligung graphisch ohne Ausdruck bleibt, dann aber, weil kein Anlaß zu ihr besteht, weil es vielmehr sinnlos wäre, die Singstimme während dieser Einschübe mitten im Wort pausieren zu lassen. Aber selbst in der Rungeschen Übertragung sind diese kurzen Tonwerte nicht „instrumental". Kennt denn die reine Instrumentalmusik, soweit sie damals überliefert wurde, solche kurzen Werte? Was uns an Tänzen überliefert ist, weiß nichts von Quintolen oder Septolen u. dgl. mehr. Sie sind eine Spezialität falscher Rhythmustheorien. Und nochmals: wie sollte sich die Singstimme verhalten, während das Instrument plötzlich eine wilde Figur ausführt? Führt aber die Singstimme die Binnenmelismen aus, so führt sie auch die Einleitungsmelismen aus. Natürlich ist das 12. Lied auszunehmen, zum Teil weil es keine Binnenfiguren enthält, noch mehr, weil der Schreiber ausdrücklich das Vorbild der anderen Lieder für die Notation seiner Einleitungstöne ablehnt. Dazu kommen noch folgende Umstände: Im 5. Lied handelt es sich um ausgesprochene Choral-, also nachweisbar vokale Motive. Zum Teil sind ihre Motive auch die der Lieder, wie Runge selber ausführt. Ich wüßte ferner nicht, warum diese und die übrigen so schlichten Melodien, die wenig sprunghaft verlaufen, instrumental sein sollten. Intervalle, die leichter auf dem Instrument als von der Singstimme auszuführen sind, liegen nicht vor. Von einer Aufgabe, die Tonalität klarzustellen, läßt sich auch nicht reden: Dann dürften sie nur zu Beginn des Liedes auftreten, aber nicht so häufig wie in den Liedern 3, 5 und 6. Abschließend wäre zu bedenken, daß in der Umwelt des Minnesängers, d. h. der geistlichen Musik, dem Choral, das gesungene Melisma eine Selbstverständlichkeit war.

Was bedeutet aber der Wechsel vom gesungenen Melisma zum gespielten Instrumentalsatz? Zunächst, daß man das gesungene Melisma nicht mehr versteht oder liebt. Die taktmäßige Art, besser die Verlegung der Hauptmelismen auf die Initia oder Clausulae ist ja bereits eine Verlegung aus dem Bereich des eigentlichen Textes heraus: Text und Melisma trennen sich, und im Meistergesang ist diese Trennung dann starr geworden, obwohl er vokal geblieben ist. Waren beide getrennt, so stand der Übergabe an das Instrument, besser dem Ersatz des Melisma durch instrumentale Vorspiele nichts mehr im Wege. Das bedeutet aber die Preisgabe der Einheit von Wort und Musik. Was bis dahin geglückt war, den „Jubilus" des Herzens mit dem Text zu verbinden: im Choral war es das Wort Gottes – im Minnegesang der zuchtvolle Gedanke –, darauf verzichtet man jetzt. Das Instrument spielt von sich aus. Der Minnegesang ist abgeschlossen. Der Minnegesang war eine Ein-

heit von Wort und Ton. Nun ist ein drittes hinzugetreten: der Ton ohne Wort. „Einheit von Wort und Ton" ist natürlich nicht im antiken Verstande gemeint, daß die musikalischen, nein, die phonetischen Qualitäten des ‚Wortes' den ‚Ton' im Ungefähren ausgemacht hätten, so daß die musische Tätigkeit nur darin bestand, diese Qualitäten der Dauer und Tonhöhe zu rationalisieren und fixieren. Die Einheit bestand vielmehr darin, daß Wort und Ton zwar an sich autochthon waren, aber ohne den anderen nicht existierten. Es ist eine Einheit geistigen Lebens, wie im Choral Wort und Musik eine Einheit waren.

Es wäre hier noch die Frage zu klären, wie der Musiker und der Dichter zusammengearbeitet haben. Wir wissen, daß Hugo seinen musikalischen Helfer hatte, und man schließt daraus gern, – mit einer Anerkennung des „ehrlichen" Montforters –, daß es auch anderwärts eine Aufteilung der Arbeit gab. Ich glaube vielmehr, wir müssen in dieser Aufteilung bei H. v. Montfort ein Zeichen des Versiegens minnesängerlicher Kraft erblicken. Im einzelnen kann es nicht so gewesen sein, daß der Ritter die Texte zunächst ohne Strophenschema gedichtet habe, und daß der Musiker dann Strophenschema und Melodie geschaffen habe, so daß die „Briefe" und „Reden" Hugos gewissermaßen noch nicht vertonte Lieder waren. Diese haben vielmehr ihre Form und die Lieder eine andere. Es kann auch nicht der Knappe vorher die Strophenform und Melodie geschaffen haben und dann der Dichter den Text ergänzt haben. Bei Sprüchen mag es „Töne" vor der Dichtung gegeben haben. Aber Montforts Sprüche sind seine ‚Reden'. Hier handelt es sich um Lieder. Sinnvoll war eine Einheit nur dadurch zu erreichen, daß die Strophenform einschließlich der Stellen, die melismatisch zu vertonen waren (und diese „Einschübe" oder „Einleitungen" oder „Schlußausklänge" gehören auch zum Strophenschema[1]), daß also die Strophenform gemeinsam besprochen wurde. Gemeinsam: das war bei Personenverschiedenheit nur ausnahmsweise zu erreichen und mit Verzicht auf viele Möglichkeiten. Strophenform und Melismatik, d. h. der Ablauf des musikalisch-textlichen Gedankens, das ist die Einheit, – nicht so, daß Text und Musik nicht gelegentlich eigene Wege gehen könnten, beim Enjambement der Zeilen oder Stollen etwa oder beim Verlegen der Schwerpunkte auf Nebenhebungen, aber doch nur um, aus dieser Ausnahme Gewinn tragend, sich wieder zu finden als eine in sich geschlossene Welt. Außerhalb des Textes gibt es keine Musik, außerhalb der Musik keinen Text. Der Text hat einen musikalischen Aspekt: Das Logische, Sinnhafte tritt hinter die musikalisch-rhythmische Ordnung zurück. Die Musik hat einen text-

[1] Ein Strophenschema ohne Angabe der Melismen ist also kein vollgültiges Strophenschema. Das möchte ich so verstehen: Ein vierhebiger Vers, der durch eine melismatische Erweiterung den Zeitraum eines sechshebigen Verses einnimmt, kann natürlich nicht ohne weiteres einem schlichten vierhebigen Verse gleichgesetzt werden; natürlich ist er auch nicht mit einem sechshebigen Verse identisch: Ein Melisma führt die Melodie nicht weiter; das vermag nur der von einer Texthebung unterstützte Tonschritt.

lichen Aspekt: Das Melodisch-Rhythmische tritt zurück hinter der Pflicht, Gefäß für das Wort zu sein, für die abgegrenzte Zeile, den Stollen. Diese Geschlossenheit der ritterlichen Kunst wird also – so möchte man sagen – zwischen dem Hauptteil und dem Nachtrag unserer Handschrift preisgegeben. Jetzt tritt neben die Textmusik textlose – wie ähnlich neben den Liedern „Briefe" und „Reden" existieren (von denen aber doch bei Hugo die Reden „vorgetragen", d. h. doch wohl im tonus recitativus, etwa dem Choralrezitativ, gesungen worden sein dürften). Korrespondiert die textgebundene Musik mit der textlosen, so wird notgedrungen das Verhältnis der Musik zum Text zunächst lockerer. Beide werden in Zukunft ihre eigenen Gesetze entfalten können. Wenn sie wieder zusammentreffen, so gewissermaßen indem zwei reife autonome Personen sich begegnen.

Wir stellten ferner bei den neuen Liedern unserer Handschrift Gewaltsamkeiten der Textbehandlung fest. Auch diese hängen mit der Verselbständigung des Instrumentes zusammen. Entsinnen wir uns, daß die Nachtragslieder nur noch vierhebig sind – und wir begreifen, daß über die 4. Hebung hinausragende klingende Endungen oder ausgefüllte Takte dem vom Tanz herkommenden Instrument nicht willkommen sein konnten. Die Gewaltsamkeit bestand ja darin, daß die klingende Endung auf die Akzentstelle zurückverlegt wurde. Das Instrument kennt nicht die „ritterliche" Verpflichtung, auf den Vers Rücksicht zu nehmen, es verlangt durchlaufenden Rhythmus. Wir erinnern uns auch, daß der Auftakt zur belanglosen Kürze wurde. Nochmals also: Mit dem Auftreten des Instrumentes ist die Verbindung zwischen Text und Musik nicht mehr verpflichtend. Wenn Hugo auch die Nachtragslieder verfaßt hat – ohne die Hilfe des dem alten Ideal anhangenden Burk Mangolt, ohne die Hilfe und ohne seine Korrekturen, so hat er den großen Wechsel der Weltanschauungen recht unmittelbar mitgemacht. Wir fanden freilich, daß bereits in den Liedern 10 und 11 sich Abweichungen von der rhythmischen Haltung des Grundstockes vorfanden, – aber Hugo selber teilt uns mit, daß nach dem Tod seiner 1. Gattin seine Stellung zur Dichtung sich änderte, und in der Tat hat er seine späteren Gedichte seiner Gattin und nicht mehr der „Dame" des Liedes gewidmet. Damit hat er also auch inhaltlich den echten Minnegesang preisgegeben.

Natürlich sei mit dieser Gegenüberstellung nicht geleugnet, daß das Instrument schon vorher in dienender, erläuternder Rolle benutzt wurde, aber es war nicht gleichberechtigt. Die gleichberechtigte Beteiligung aber macht einen belangreichen Unterschied aus. Ohne sie tritt der Minnegesang in die Nähe des Chorals – wenn auch natürlich des mittelalterlichen. Der Choral trägt das geoffenbarte Wort vor – der Minnesänger singt im Namen der Standessitte. Man glaubt, daß der Choral (in seiner Frühheit) das Instrument wegen der Laszivität der heidnischen Instrumentalmusik abgelehnt habe. Diese Begründung reicht nicht aus. Wenn ein künstlerisches Bedürfnis nach ihr be-

standen habe, hätte das alttestamentische Vorbild gezeigt, daß diese Laszivität zu überwinden war. Aber das Instrument war zu einem eindeutigen Bekenntnis des geoffenbarten Gottes nicht fähig. Das vermochte nur das Wort[1]. Das Instrument gehört allenfalls in den Bereich einer „Offenbarung durch die Natur". Und mit ihm tritt jetzt eine nicht-logische Welt in Erscheinung: ähnlich wie das bürgerliche 15. Jahrhundert weitaus dingnäher ist als die adeligen Jahrhunderte vorher, mit ihrem Glauben an die überkommenen Gesetze. Dieser Unterschied wird sofort begreiflich, wenn man Illustrationen des 15. Jahrhundert mit denen des 14. Jahrhundert vergleicht, wie beispielsweise die des „Renners", Hugos von Trimberg (Cod. Pal. Germ. 471) mit denen des „Welschen Gastes", Thomasins von Zirkläre (Cod. Pal. Germ.: 389), die doch beide Tugendlehren sind. Die Illustrationen des ritterlichen Buches bleiben begrifflich, die des 15. Jahrhunderts bringen die Umwelt der Dinge.

Es wäre noch mehreres zur Strophenkunst oder der Melodik der älterer Lieder nachzutragen, etwa die auffällige tonale Armut: Der erste Ton ist insgesamt siebenmal, der dritte dreimal vertreten (im Nachtrage jeder der beiden Töne je einmal). Die übrigen Töne fehlen. Wichtig ist, daß die alten Lieder durchaus nach den Gesetzen des Minnegesanges gebaut sind: so Lied 3: M (= Melisma) + E, D : || M′ E′, C, M″ + D. ähnlich 5: M + E, E′, M′ + E″ : || h, E′, (M′ +) E″, c, E′, M′ + E″. Lied 8: M + D, C, M′ + E, D, M″ + E, E : || M‴ + D, c, M′ + E; Lied 8 hat also motivisch den Aufbau I II I II : || I II, wobei II zweiteilig ist, I II also drei Zeilen umfaßt, während die Melismen jeden 2. Vers auftreten. Der Kontrast führt zu höherer Einheit. B. Mangold beherrscht also offensichtlich die Kunst des Minnegesanges. Der Gegensatz zu den späteren Liedern ist deutlich. Wenn man annimmt, daß Mangold am Nachtrage nicht beteiligt war, vielleicht schon nur mit nachlassender Kraft am (10. und) 11. Liede, so gefährdet dieser Umstand ebensowenig wie die verwilderte Verstechnik die von der Ausstattung nahegelegte Verfasserschaft Hugos. Sprachlich allerdings unterscheiden sich die Nachtragslieder wesentlich von den übrigen; sie besitzen viel stärker mitteldeutsches Gepräge. Ob sich die Mischung von mitteldeutsch und alemannisch nur durch die Annahme eines mitteldeutschen Verfassers und alemannischen Schreibers erklären läßt, oder auch eines mitteldeutschen Schreibers und Hugos als Verfasser, das zu entscheiden steht mir nicht zu.

So verquicken sich der Bruch in der ästhetischen Anschauung des oder der Dichter, der Wechsel des Notenschreibers, gegebenenfalls auch des musikalischen Beraters und sicher wieder der Wechsel in der Rolle des Instrumentes und überhaupt der Stellung von Musik und Dichtung zueinander. Sie setzen nicht gleichzeitig ein, haben aber die gleiche Richtung vom Minnegesang zum bürgerlichen Lied.

[1] Das schließt eine dienende Begleitung der Psalmodie durch das Instrument nicht aus. (Vgl. Augustinus: *Enarrat. In Psalm. 146.*)

Mit ganzem Willen wünsch ich dir

Neuer Vorschlag zur Textdeutung der einstimmigen Weise
im Lochamer Liederbuch

von

ERNST ROHLOFF

Angeregt durch die Ausführungen F. Gennrichs in seinem Aufsatz „Vier deutsche Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts“ [1], möchte sich der Schreiber dieser Zeilen erlauben, seinen neuen Deutungsversuch dem interessierten Leserkreise zu unterbreiten. Der Betrachtung liegen die ihm zur Zeit erreichbaren Quellen zugrunde.

Die hier mitgeteilte Melodiefassung stimmt mit R 1951 [2] überein. Die nunmehr vorliegende neue Textübertragung R 1955 ist natürlich nur ein mit allerlei Fragezeichen versehener Lückenbüßer, ein Versuch, den alten verwilderten und verstümmelten Text sich irgendwie glaubhaft „zusammenzureimen“. Die Anmerkungen zum alten Text [3] geben z. T. auch nur bloße Vermutungen wieder, denen ein mehr oder weniger hoher Grad von Wahrscheinlichkeit zukommen mag.

Wir vergleichen die alten Textfassungen miteinander und legen unsere derzeitige Übertragung der Melodie unter. Abschließend folgen Anmerkungen zur Melodiefassung und Textanpassung.

---

[1] AfMw Jg. XI, 1954, S. 269–279.

[2] *Die einstimmigen Weisen des Lochamer Liederbuches, nach der Quelle bearbeitet und zum Singen und Spielen mit Begleitstimmen herausgegeben* von E. Rohloff, Mitteldeutscher Verlag, Halle/S. 1953 (Ms. vom Jahre 1951), Nr. 21.

[3] *Lochamer Liederbuch,* Faksimile-Ausgabe von K. Ameln, Berlin 1925, S. 30; *Augsburger Liederbuch* (ohne Musiknoten), hg. von J. Bolte: *Ein Augsburger Liederbuch vom Jare 1454,* in: Alemannia, Zs. f. Sprache, Litteratur u. Volkskunde des Elsaßes, Oberrheins u. Schwabens, hg. von A. Birlinger, Bonn 1873 ff., XVIII. Bd., 1890 (S. 97–127; 203–235), Nr. 14, S. 108–109 u. 232; *Rostocker Liederbuch, nach den Fragmenten der Handschrift neu herausgegeben* von F. Ranke und J. M. Müller-Blattau = Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss. Kl., IV. Jahr, Heft 5, Halle/S. 1927, Nr. 20, S. 240–241; 283–284; *Fragment* (ohne Musiknoten) in: Frankf. Archiv f. ältere deutsche Lit. u. Gesch., hg. von J. C. v. Fichard, III. Teil, Frankfurt/M. 1815, S. 255.

Lochamer Liederbuch

1. Mit ganczem willen wünsch ich dir
seind ich mich dir ergeben han
ob es geschech nach deiner wegir
will ich gewalltiglichen stan
In deinem gepot
fraw vein on spot
so weleib ich dein alleyne
vnd wenn dw wild so hilff auß not
dw allerliebstes frewleine

2. Zart allerliebste fraw darauf ich harr vnd paw
vnd auch dopey kein abelon
wollt es dein gnad erkennen nw
wy pald mein trawren wer do hyn
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

3. . . . . .
. . . . . .
darzu dörfft ich kainer andern kunst
zu mir armen mann wes ich wegynn
Sy mich erhört
ir weiplich wegir
gesell dar auff harr
wann es get dir
wann trew vnd stet hye gefunden wirt

Anmerkungen:

Str. 1: In Verszeile 3 eine Silbe zuviel. Vielleicht *deiner* durch Elision einsilbig.
In Zeile 5 ebenso.
In Zeile 7 ebenso: *weleib* einsilbig; Textgeschwulst *alleyne*.
Zeile 8 gehört, laut Reimschema, ans Strophenende.
In Zeile 9 vier Silben zuviel: Textgeschwulst *allerliebstes;* statt *frewleine* eher *frewelein*.

Str. 2: In Zeile 1 Textgeschwülste: *aller-* und *harr vnd*.
Zeile 3 im Reime abweichend.
Zeile 4 ebenso; statt *do hyn* vielleicht ein anderes Wort wie etwa *verlan* (vgl. R. 1951, Nr. 16, S. 24; Nr. 22, S. 30: oberdeutsche Vokalfärbung *a – o*).
Die Zeilen 5–9 fehlen.

Str. 3: Die Zeilen 1–2 fehlen.
In Zeile 3 eine Silbe zuviel; vielleicht *kainer* einsilbig.
Zeile 4 (*armen* einsilbig) gehört 2 Zeilen hinauf (vgl. Augsb. Lb.).
Die Zeilen 5, 6 und 9 fallen aus dem Reimschema heraus.
In Zeile 6 statt *wegir* (eine Silbe zuviel) vielleicht ursprünglich *wort*.
In Zeile 7 eine Silbe zuviel; vielleicht *gesell* einsilbig.
Zeile 8 verderbt; vielleicht *es werd dir war* (vgl. R 1951, Nr. 2, Zusatz-Strophe, S. 8) oder Ähnliches zugrunde liegend.
In Zeile 9 eine Silbe zuviel; vielleicht *gefunden* zweisilbig.

Augsburger Liederbuch

1. Mit gantzem willen wünsch ich dir
seyd ich mich dir ergeben han
das es geschech nach deiner begir
das ich gewalticlichen stan
R. in deinem gepot
fraw sunder spot
sapin ich dein so pin ich dein
fraw gar allain
vnd wenn du wilt so hilff auß not

3. Zart liebste fraw darauff ich paw
mit gantzem willen an vnderschaid
wolt es erkennen dein genäd
so wer verswunden als mein laid
R. wann ich dich main
vnd anderst kain
gewalticklich gewalticlich
an alle andre zůversicht
wann ich dirs gan vnd nyemands mer

2. Wolt es gelück nun haben gunst
gen mir armen des ich beginn
zwar anderst bedörfft ich kainer künst
vnd wär mein trawren gantz dahin
R. sie mich ernert
ir weyblichen art
gesell auff harr gesell auff harr
wenn es ist gůt
trew vnd stet pist(-u) gewert

Anmerkungen:

Str. 1: In Verszeile 3 eine Silbe zuviel; vielleicht *deiner* einsilbig.
In Zeile 5 ebenso.
Zeile 6: bei J. Bolte = Zeile 5, 2. Hälfte.
Zeile 7: Die in allen drei Strophen vorhandene Wiederholung der 4 Silben wäre nur bei Wiederholung des in Frage kommenden 4-Töne-Motivs möglich, wofern nicht gar eine Melodie-Variante hier anzunehmen ist.

Str. 3: Strophenumstellung gemäß Loch. Lb.
In Zeile 2 eine Silbe zuviel; vielleicht *willen* einsilbig.
Zeile 3 ohne Reimwort.
Zeile 6: bei Bolte = Zeile 5, 2. Hälfte.
In Zeile 8 vier Silben zuviel; Reimausfall.
In Zeile 9 erfordert das Reimschema ein anderes Wort am Ende.

Str. 2: Strophenumstellung gemäß Loch. Lb.
In Zeile 3 eine Silbe zuviel; vielleicht *bedörfft* einsilbig; statt *künst* als Reimwort wohl besser *kunst*.
Zeile 6: bei Bolte = Zeile 5, 2. Hälfte; Reimwort fehlt.
Zeile 8 ohne Reimwort.
In Zeile 9 fehlt die Auftaktsilbe, vielleicht das Wort *in*; die 6. Silbe ergänzte bereits Bolte (in eckigen Klammern).
Str. 1, 3 und 2 ohne Boltes Interpunktion.

Rostocker Liederbuch

1. Mit gantczem willen wunsch ich dyr
wan ich mich dir ergeben habe
wan ergeschit nach myner begir
vnnd ich gewaldichlichen stan
In dynem gebot
fru vnde spot
so blibe ich din
du libsts frawelin
wan du wilt so hilfstu vß not

3. Zart libeste fraw dar vff ich bauw
mit willen gantcz an vnderscheit
wolde das dyn gnade erkennen bas
zo were myn trawren gantcz vol endt
wan ich dich meyn
vnnd anders keyn
du hest alleyn
glückes gewald vnde alles myn zuuersicht
das ich dir gan vnde anders nicht

2. Sind das gluck wil haben gunst
so hilff was ich begeren bin
so darff ich anders keyne kunst
vnnd were . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
wol vff gesell
es wert wol gut
sich stete trawe wol fynden sol

Anmerkungen:

Str. 1: In Verszeile 2 eine Silbe zuviel: statt *habe* richtiger *han*, was auch als Reimwort zuträfe.
In Zeile 3 eine Silbe zuviel; vielleicht *myner* (bzw. *dyner*) einsilbig.
In Zeile 5 ebenso.
In Zeile 7 eine Silbe zuviel; vielleicht *blibe* einsilbig.
In Zeile 8 eine Silbe zuviel; Textgeschwulst *libsts*?

Str. 3: Strophenumstellung gemäß Loch. Lb.
In Zeile 1 eine Silbe zuviel; wahrscheinlich *libeste* zweisilbig.
In Zeile 3 zwei Silben zuviel; wahrscheinlich *wolde* und *gnade* einsilbig; Reimwort fehlt.
In Zeile 4 eine Silbe zuviel; wahrscheinlich *were* einsilbig; Reimwort fehlt: statt *gantcz vol endt* vielleicht *gar verleyt* wie in Fichards Fragment oder *ferr vnd weyt* wie in R 1951, S. 9: Nr. 3, Str. 1, Z. 3.
Die Zeilen 7–9 fallen aus dem Reimschema heraus.
In Zeile 8 acht Silben zuviel: Textgeschwulst.
In Zeile 9 eine Silbe zuviel; entsprechend Zeile 6 *vnde* einsilbig. Im übrigen scheint die Zeile 6 oben fehl am Platze zu sein (Textgeschwulst) und an das Ende von Zeile 9 zu gehören, was auch dem Reimschema entspräche (vgl. R. 1951, S. 23: Nr. 15, Str. 1 und 3; ferner Fichards Fragment). Statt *das* vielleicht *des* (vgl. R 1951, S. 34: Nr. 26, Str. 5, Z. 7).

Str. 2: Strophenumstellung gemäß Loch. Lb.
In Zeile 1 fehlt die Auftaksilbe. Vielleicht ist statt *gluck* zu lesen *gelück*.
Zeile 4 verstümmelt.
Zeile 5 und 6 fehlen.
Zeile 8 ohne Reim.
In Zeile 9 eine Silbe zuviel; wahrscheinlich *trawe* einsilbig.

Fichards Fragment

Str. 1: fehlt.

Str. 2 (Umstellung gemäß Augsburger und Rostocker Lb.) fehlt.

Str. 3 unvollständig:

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . gar verleyt
so ich dich meyn
du habst alleyn
gewalt gelück und all myn zuversiecht
wann ich dirs gan und anders keyner

Anmerkungen:

Str. 3: Zeile 7 vertritt als Langzeile (ohne Binnenreim) die Kurzzeilen 7 und 8 unseres Strophenschemas. Zwei Silben zuviel; vielleicht sind die Wörter *gewalt* und *gelück* einsilbig.
Zeile 8 vertritt Zeile 9 unseres Strophenschemas. Das abschließende Wort *keyner* birgt eine Silbe zuviel; diese Dativform vielleicht abgeschliffen zu *keyn* (vgl. R 1951, S. 34: Nr. 26, Str. 5, Z. 7). Entsprechendes im Rost. Lb., Str. 3, wofern hier die formelhafte Zeile 6 *vnnd anders keyn* an das Strophenende verlegt wird (vgl. obige Anm.). Auch im Augsburger Lb., Str. 3, Z. 6, diese formelhafte Wendung; ebenso im Lochamer Lb. (vgl. obige Anm. zum Rost. Lb., Str. 3, Z. 9).
Bei Fichard im ganzen nur 4 Zeilen, in seiner 1. Zeile die beiden letzten Wörter unserer 4. und die vier Wörter unserer 5. Zeile verschmolzen. Bei F. die vier Anfangsbuchstaben der Verszeilen groß geschrieben, am Ende ein Punkt.

Übertragungen

R 1951 (nach H. Rosenberg)[1]
1. Mit ganzem Willen wünsch ich dir,
Seind ich mich dir ergeben han.
Ob es gescheh nach deiner Begier,
Will ich gewaltiglichen stan
In deinem Gebot,
Frau fein, ohn Spott.
So bleib ich dein alleine,
Du allerliebstes Fräuleine.

R 1955
Mit ganzem Willen wünsch ich dir,
seind ich mich dir ergeben han.
Ob es gescheh nach deiner Begier,
will ich gewaltiglichen stan
in deinem Gebot
fruh unde spat.
So bleib ich dein,
lieb Jungfräulein.
Und wenn du willst, so hilf aus Not.

[1] Auslassung der 8. Verszeile von Str. 1 im Loch. Lb. (gehört aber als 9. Zeile an das Strophenende; vgl. obige Anmerkung). Zur Lit. vgl. R. 1951, S. 45 und 51.

2. Zartliebste Frau, darauf ich harr,
Ist auch dabei kein Abelon.
Wollt das dein Gnad erkennen zwar,
Wie bald mein Trauern wär davon.
Wann ich dich mein
und anders kein,
Glücks Gewalt hast du alleine,
Du allerliebstes Fräuleine.

Zartliebste Frau, darauf ich harr,
ist auch dabei kein Abelon.
Wollt das dein Gnad erkennen zwar,
wie bald mein Trauern wär davon,
wann ich dich mein.
Du hast allein
Glücks Gwalt, mein Licht
und Zuversicht.
Das ich dir gönn und anders kein'.

3. Dieweil das Glück will haben Gunst,
So hilf, weß ich begehrend bin.
Dann bedürft ich keiner andern Kunst,
Sonst wäre arm, was ich beginn.
Sie mich erhort.
Ihr weiblich Wort:
Gesell, auf zu guter Stunden,
Wann du bist treu erfunden.

Dieweil das Glück will haben Gunst,
so hilf, weß ich begehrend bin.
Dann bedürft ich anders keiner Kunst
und wär mein Trauern ganz dahin.
Sie mich erhort.
Ihr weiblich Wort:
Gesell, darauf harr,
es werd' dir wahr,
wann du bist treu erfunden dort.

Anmerkungen zu R 1955:

Str. 1: Zu Verszeile 1 vgl. R. 1951, S. 8: Nr. 2, Zusatz-Strophe, Z. 2: *mit willen so gar on argen wan;* ferner S. 16: Nr. 9, Str. 3, Z. 5: *so will ich wünschen dir;* ferner S. 28: Nr. 20, Str. 2, Z. 1 und Str. 3, Z. 1: *sollt ich dir wünschen.* Zu der Ergänzung ebendort Str. 2: *auß meinem freyen mut* vgl. auch Str. 1 und 2 des bekannten Liedes *Der Maien, der Maien, der bringt uns Blümlein viel: . . . Ich trag ein frei's Gemüte, Gott weiß wohl, wem ich's will. Ich will's einem freien Gesellen . . .* (vgl. E. Rohloff, Der schöne Mai ist kommen, ein kleiner Streifzug durch vier Jahrhunderte des deutschen Liedes, Leipzig 1955, Nr. 7, S. 11 und 29–30).
Zu Zeile 3: *Begier* (= Begehren, Verlangen) vgl. R 1951, S. 12: Nr. 5, Str. 2, Z. 6: *in steter begir;* S. 15: Nr. 8, Str. 5, Z. 1: *meins herczen wegir;* S. 16: Nr. 9, Str. 3, Z. 7: *noch aller deiner begir* usw.; *deiner* einsilbig.
In Zeile 5: *deinem* einsilbig.
In Zeile 6 Reimwort mit oberdeutscher Vokalfärbung *a-o* (vgl. Loch. Lb., Str. 2, Z. 2; ferner R 1951, S. 8: Nr. 2, Str. 2, Z. 5: *lon* = lassen; S. 24: Nr. 16, Str. 1, 2 und 3, Z. 8: *abelon – vndertan – sorge han;* S. 30: Nr. 22, Str. 1 und 2, Kehrreim: *Mein hercz ist gancz zu dir geton on alles abelon;* S. 44: Text ohne Melodie, Str. 3, Z. 1–2: *rot – hat* und anderwärts).

Str. 2: Zu Zeile 2: *Abelon* (= Ablassen, Aufhören) vgl. obige Anm. zu Str. 1, Z. 6.
Zu Zeile 3: *zwar* vgl. R 1951, S. 24: Nr. 16, Str. 3, Z. 2.
Zu Zeile 9: *kein'* vgl. Anm. zu Fichards Fragment, Str. 3, Z. 8.

Str. 3: Zu Zeile 2 (Verbalkonstruktion im Relativsatz) vgl. R 1951, S. 32: Nr. 24, Str. 1, Z. 2: *was leibs narung vns geben pist.*
In Zeile 3: *bedürft* einsilbig.
In Zeile 7: *Gesell* einsilbig.

Melodiefassung R 1951 und Textübertragung R 1955 (Str. 1):

Anmerkungen zur Melodiefassung R 1951 und Textanpassung R 1955

Zur Melodiefassung:

Die Noten des Vorspiels lassen sich auch im $^6/_4$- bzw. $^2/_4$-Takt ordnen (vgl. auch R 1951, Nr. 16: Mein Herz hat lange Zeit gewählt; Nr. 19: Mir ist mein Pferd vernagelt sehr; Nr. 23: Sollt mich nit billig Wunder han). Im Gegensatz zu F. Gennrich (S. 278) vermeiden wir zunächst jede Triolierung, die sich nicht unmittelbar oder zwangsläufig aus der mensuralen Übertragung ergibt. Durch die Triolierungen bei G. werden sechs ohnehin schon sehr kurze Auftakte noch weiter verkürzt, was dem Textgesang Abbruch tut. Eine siebente unnötige Triolierung bei G. findet sich über der 6. Originalnote des Abgesanges (Brevis f auf *spot so* in Str. 1). Jene sechs kurzen Auftakte sind im Original (nur 4 Noten infolge der Stollen-Wiederholung) Minimen, die mit den vorlaufenden Breven wohl oder übel gewisse Kleintakt-Einheiten bilden müssen. Man belasse der Minima den vollen Wert und verkürze dafür entsprechend die imperfekte Brevis. An Stelle der zweischlägigen Triolierungen in den Klauseln möchten wir zunächst Taktwechsel vorziehen (in R 1951 $^6/_8$-Takt), um eine gewisse schwebende Differenziertheit und rhythmische Stilisierung und Feingliedrigkeit in der alten Kunst darzutun, wie sie sich auch im Lochamer Liederbuch offenbart (vgl. auch R 1951, Nr. 19: Mir ist mein Pferd vernagelt sehr; Nr. 23: Sollt mich nit billig Wunder han). Unterhalb der Sphären eines so sprechenden Gesanges kommen die schlichten Rhythmen und Triolierungen im Umschwung eines Tanzgesanges oder einer Marschweise und noch anderweitig zu ihrem Recht. Man muß in der Liedkunst von Fall zu Fall unterscheiden.

Der Abgesang (bei G., S. 278, mit Wiederholungszeichen) wird nicht wiederholt. Der Zwang zu einer Wiederholung außerhalb der Stollen entfällt, da sich der Text auf drei Strophen verteilt.

Das Instrumentalvorspiel bzw. Ritornell (Note 1–7) gehört nicht zur Stollenmelodie und darf deshalb nach Ablauf des 1. Stollens nicht mit wiederholt werden. Es können also „die ersten 24 Noten für die Stollenmelodie" (G., S. 276, nach H. Rosenberg) nicht in Anspruch genommen werden, zur Stollenmelodie gehören nur die Noten 8–24.

Da weder der Abgesang noch das Vorspiel bzw. Ritornell im Rahmen einer Strophe wiederholt werden dürfen, paßt das von G. aus seiner Formenlehre entnommene Strophenbauschema (S. 277, in griech. Buchstaben) nicht hierher.

Zur Textanpassung:

Abweichend vom Reimschema in R 1951 und von G. (S. 276–77) gliedern wir die Strophe in 9 Verszeilen. Die bei Rosenberg und in R 1951 ausgesonderte Zeile *vnd wenn dw wild so hilff auß not* kommt ans Ende der 1. Strophe. Nach dem so gewonnenen neuen Reimschema für den Abgesang richten sich auch die Strophen 2 und 3.

Der Abgesang in alter Fassung ist nicht „dreizeilig" (G., S. 276), sondern laut Reimschema vierzeilig.

„Die erste Gruppe von Hauptteil II setzt sich aus folgenden Distinktionen zusammen" (G., S. 277): 1) Note 25 bis 30 (30 nur zur Hälfte, bis zum Textwort *spot;* die 2. Hälfte auf *so* gehört schon zur 2. Distinktion); 2) Note 30 (2. Hälfte) bis 35.

Was G. als Text „der zweiten Strophe des Liedes" (S. 278) ansieht, sind die verstümmelten Reste zweier Strophen, wie der Vergleich mit den übrigen Quellen lehrt. Von „irregulärer Kontrafaktur" (G., S. 278) und „schaurigem Dilettantismus" (G., S. 279) eines Nachdichters zu sprechen, liegt hier wohl kein zwingender Anlaß vor.

Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist

von

GÜNTER HAUSSWALD

Zu den Kleinmeistern des 18. Jahrhunderts gehört Johann Dismas Zelenka. Er verkörpert in durchaus individueller Eigenart inmitten einer höfischen Welt ein Stück eines europäischen Musikbarocks. Gebunden an die geistige Struktur seiner Zeit, leistet er mit seinem Werk einen wesentlichen Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Epoche. Welche Rolle Zelenka dabei spielt, ist noch keineswegs genügend geklärt, da die Forschung sich mit ihm bislang kaum beschäftigt hat. Erst in den letzten Jahren ist ein wachsendes Interesse zu verzeichnen[1]. Eine grundlegende monographische Darstellung fehlt. Spezialuntersuchungen wenden sich in größerem Zusammenhang meist nur Teilgebieten seines Schaffens zu[2], wobei die Instrumentalmusik als Ganzes unberücksichtigt bleibt.

Das Instrumentalwerk Zelenkas ist nicht zu lösen aus Leben und Umwelt, Herkunft und Bildung seiner Persönlichkeit, Faktoren, die hier zu besonders wichtigen Voraussetzungen der Betrachtung werden. Johann Dismas Zelenka ist seiner Nationalität nach Tscheche. Er stammt aus Launowicz bei Blanik in der Nähe von Prag, wo er am 16. Oktober 1681 geboren wurde[3]. Damit gehört er zu jenem böhmischen Musikantenkreis, dessen Glieder damals teils als Tschechen, teils als Deutsche das Musikleben dieses Raumes entscheidend

---

[1] Neue Aufschlüsse verspricht eine von der Universität Jena angenommene, bisher nur maschinenschriftlich vorliegende Dissertation von K. H. Köhler, *Die Triosonate bei den Dresdner Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs,* Diss. Jena 1956, die Zelenka biographisch und stilkritisch behandelt.

[2] H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal,* Leipzig ³1905, I, S. 112; A. Schering, *Geschichte des Oratoriums,* Leipzig 1911, S. 178 u. 215; W. Müller, *Hasse als Kirchenkomponist,* Leipzig 1911; L. Kamienski, *Die Oratorien von Johann Adolf Hasse,* Leipzig 1912; W. Krüger, *Das Concerto grosso in Deutschland,* Wolfenbüttel 1932; Fr. Noack, *Sinfonie und Suite,* Leipzig 1932, I, S. 60 f.; K. M. Komma, *Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts,* Heidelberger Studien zur Mw. VII, hg. von H. Besseler, Kassel 1938.

[3] Vgl. zur Biographie: M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden,* Dresden 1862, II, S. 71-83; G. J. Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen,* Prag 1815, III, S. 435; A. Hnilička, Portréty, S. 15; ferner die Lexika von Gerber, Schilling, Fétis mit teilweise zu berichtigenden Angaben, überdies die Lexika von Abert, Riemann, Moser.

bestimmten. Zelenka wurde als Katholik im Jesuitenkollegium zu Prag erzogen. Seine zeitlebens streng gewahrte religiöse Einstellung wird hierdurch verständlich. Zugleich wird Prag, eine Hochburg barocken Gestaltungswillens, für Zelenka zum ersten Mittelpunkt musikalischer Auseinandersetzung. Seine Tätigkeit in der Kapelle des Freiherrn Joseph Ludwig von Hartig, des Leiters der Prager Musikakademie, ist durchaus als folgerichtige Fortführung einer ihm gewissermaßen vorgezeichneten Leitlinie aufzufassen, des weiteren auch seine frühe kompositorische Tätigkeit, die aus diesem geistigen Raum erwächst und an ihn gebunden bleibt. Dazu gehören lateinische Kantaten für das Prager Collegium Clementinum aus den Jahren 1709, 1712 und 1716. Vor allem aber fand Zelenka 1723 im Rahmen der Feierlichkeiten anläßlich der Krönung Karls VI. zum König von Böhmen vielerlei Möglichkeiten zu künstlerischer Aussage. Er führte damals nicht nur eine eigene Festspielmusik auf mit dem Titel *Sub olea pacis,* auch bezeichnet als *Melodrama de Sancto Wenceslao,* das einen Beitrag zu den Schuldramen der Jesuiten darstellt, sondern er komponierte auch mehrere barock-konzertante Instrumentalwerke, die gleichfalls den Charakter festlicher Gehobenheit tragen.

Dieser katholische Wirkungskreis in Prag wurde durch Zelenkas Tätigkeit in Dresden bedeutsam erweitert, wo er bereits 1710 als Kontrabassist[1] im Orchester eines für italienische Kunst aufgeschlossenen Hofes unter Friedrich August I. und Friedrich August II. angestellt wurde. Eingelagert in diese Dresdner Lebensperiode sind zwei weitere, räumlich verschiedene Zentren, die im wesentlichen der musikalischen Bildung und damit der Abrundung einer geistigen Gesamtschau dienten. Die barocke Atmosphäre Wiens mit dem Studium bei dem Kontrapunktiker J. J. Fux darf als entscheidender Beitrag dazu gewertet werden. Mehrfach, erstmals wohl 1715, weilte Zelenka dort allein oder mit anderen Dresdner Musikern, um sich nicht nur theoretisch zu bilden, sondern auch um die ausgezeichnete Kapelle zu studieren, die, an italienischen Vorbildern geschult, mit ihrer unverkennbaren Neigung zu höfischem Prunk, weithin ausstrahlte und südländische Anregungen aufgriff. Es lag daher nahe, daß Italien dann das dritte geistige Zentrum für Zelenkas künstlerische Entwicklung wurde. Im Jahre 1716 weilte er mehrere Monate in Venedig. Wie weit hier Anregungen und Einflüsse von Antonio Lotti, dem typischen Spätvenezianer mit behutsamer Klangsprache, vorliegen, ist quellenmäßig vorerst nicht zu belegen, ebenso nicht eine von Friedrich Rochlitz[2] vermutete Reise nach Neapel mit Unterricht bei Alessandro Scarlatti und Francesco Feo. Der Aufenthalt Zelenkas in Italien

---

[1] J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon,* Leipzig 1732, ebenso auch Dlabacž, a. a. O., bezeichnen ihn übrigens als *Violinist,* nicht *Violonist,* jedoch wird er nach Fürstenau im Staatskalender von 1731 und 1732 als *Contrabassist* und *Compositeur* geführt.

[2] *Für Freunde der Tonkunst,* Leipzig 1825, II, S. 178 ff.; 1832, IV, S. 208.

dürfte ihm weitgehende Einsicht in kompositorische Gestaltungsweise und Spielpraxis gegeben haben, zwei Faktoren, mit denen er sich in wachsendem Maße in Dresden auseinandersetzen mußte, da gerade hier italienischer Musikgeist besonders gepflegt wurde.

Aus der Doppelperspektive von Oper und Kirche erlebte Zelenka in Dresden, dem entscheidenden und letzten Mittelpunkt seines Wirkens, jenen glanzvollen Aufstieg des Musiklebens, das europäische Tragweite besaß. Neben sängerischem Virtuosentum auf der Bühne, dem sich Zelenka weitgehend verschloß, entfaltete sich kunstvoll eine hochbarocke Polyphonie im Bereich der Musica sacra, nicht minder eine spätbarocke Konzertkunst instrumentaler Prägung. Beide Ausdrucksbezirke kamen Zelenkas Musikwillen entgegen, so daß in der Dresdner Periode seines Lebens ein entscheidender Niederschlag kompositorischer Kräfte zu verzeichnen ist. Insbesondere mögen auch die dortigen personalen und orchestralen Verhältnisse sein Musikschaffen mit beeinflußt haben. Als Kapellmeister amtierten der aus Hohenstein gebürtige, von Christoph Bernhard und in Italien geschulte Johann Christoph Schmidt (1664–1728), sowie der aus Krössuln bei Weißenfels stammende bedeutende Theoretiker Johann David Heinichen (1683 bis 1729). Als Konzertmeister wirkte seit 1709 der aus Spanien gebürtige Geiger Volumier (1677–1728). Für Zelenkas Instrumentalwerk dürften vielleicht noch der Königsteiner Cembalist Christian Petzold (1677–1733), vor allem aber die beiden Oboisten François le Riche (1662 geboren) und sein Schüler Johann Christian Richter (1689–1744) wesentlich gewesen sein. Der aus Tournay stammende Le Riche, ein bedeutsamer französischer Bläser, wirkte von 1699–1723 in Dresden und muß zu den vorzüglichsten Könnern seines Instruments gezählt haben, denn Georg Philipp Telemann widmete ihm 1716 seine *Kleine Cammer-Music,* ein Meisterwerk insbesondere für Oboe. Dieser Solistenkreis, ergänzt von anderen, damals sicher bedeutenden Instrumentalisten, stand Zelenka für die Interpretation seiner Werke zur Verfügung. Daß von solch hochentwickelter Virtuosenkunst manches in Zelenkas Klangvorstellungen einströmte, dürfte außer Frage stehen. Fürstenau[1] gibt in seinem Kapellverzeichnis von 1709 ein Beispiel für die Dresdner Orchesterverhältnisse. Er zählt nicht weniger als 31 Mitglieder, darunter neben dem Kapellmeister und Konzertmeister einen Kammerkomponisten, zugleich ersten Violinisten, zwei Organisten, vier Violinisten, je einen Spieler für *Haute contre* und *Taille,* zwei Bratschisten, vier Violoncellisten, einen Kontrabassisten, zwei Flötisten, nicht weniger als vier Oboisten, zwei Fagottisten und zwei Theorbisten nebst weiterem technischem Personal. Dazu kamen noch Verträge mit Musikern, die von anderen Etatstellen besoldet wurden. Ein solcher Klangkörper mußte auch für Zelenka vielerlei Reize zu kompositorischer Gestaltung bieten. Überdies gab es noch die vom Orchester ge-

[1] A. a. O., II, S. 50.

sonderten Hoftrompeter. Diese Gruppe bestand im gleichen Jahr[1] aus einem Oberhoftrompeter, zwölf Hoftrompetern, einem Pauker. 1711 verpflichtete man noch zwei Hornisten „aus Böhmen". Beide Klangkörper, Hoforchester wie Hoftrompeter, bildeten für Zelenkas Schaffen wichtige Voraussetzungen und vermittelten sicher wertvolle Anregungen. Insbesondere hat vielleicht Zelenkas Vorliebe für Bläser hier ihren Ursprung. Er komponierte in Dresden die meisten seiner Werke; 1712 bereits ist eine *Missa* für den Caecilientag belegt. Er wirkte als *Compositeur*, ferner als *Contrabassist*, auch als *Capellmeister* neben Schmidt und Heinichen, übernahm nach dessen Tod 1729 den Kirchendienst allein und bewarb sich am 24. Oktober 1733 um die bis dahin nicht besetzte Kapellmeisterstelle. In seinem Gesuch[2], das Zelenkas eigenhändige Unterschrift trägt, sonst aber von Schreiberhand gefertigt ist, wendet er sich an den König und Kurfürsten Friedrich Augsut, *weil die äußerste Noht ihn gleichsam zwinget.* Er läßt schreiben, daß er bereits seit 24 Jahren *die Gnade gehabt* habe, mit seiner Musik den Hof *zu bedienen* und fährt fort: *Nach meiner Zurückkunfft von Wien, habe ich nächst dem Capellmeister Heinikken die Königl. Kirchen Music viele Jahre lang mit versorget, nach deßen Absterben aber dieselbe meistens allein componiret und dirigiret, derowegen auch, um die dabey benöthigte fremde Musicalien zu erlangen, und selbige nebst meinen eigenen copiren zulaßen, fast die Helffte meines zeitherigen Tractaments zu meinem größten Schaden aufwenden müssen.* Das Dokument belegt einerseits Zelenkas Dresdner Verpflichtung seit 1709, andererseits gibt es einen aufschlußreichen Einblick in Tätigkeit und Amtspflicht, überdies in Zelenkas soziale Stellung. Trotz offensichtlicher Notlage erhielt er erst 1736 und 1741 wirtschaftliche Zulagen, die seine Existenz sicherten. Das Gesuch um die Kapellmeisterstelle wurde, vermutlich unter dem Einfluß italienisch orientierter Kreise, die sich um Johann Adolf Hasse scharten, abschlägig beschieden. Zelenka, seit 1735 zwar mit dem Titel *Kirchencomponist* ausgezeichnet, starb als ein etwas abseits stehender, wohl auch innerlich einsamer, stark religiös eingestellter Musiker am 23. Dezember 1745 in Dresden während der Besetzung der Stadt durch die Preußen und wurde am Heiligen Abend auf dem katholischen Friedhof in der Friedrichstadt beerdigt. Prag, Wien, Venedig und Dresden waren die künstlerischen Mittelpunkte für Zelenkas Lebensweg. Diese Zentren barocker Kunstgesinnung bilden den ständig wirksamen Hintergrund für sein Werk.

Das instrumentale Schaffen Zelenkas ist nicht umfangreich. Der Schwerpunkt seines Wirkens liegt vielmehr auf vokalem Gebiet, das noch unerschlossen ist. Erwachsen aus Pflicht und Neigung, entstanden zahlreiche Messen und Messesätze, ferner Offertorien, Litaneien, Hymnen, Psalmen,

[1] Fürstenau, a. a. O., II, S. 57 f.
[2] Landesbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. App. 310, 298.

Requiems, Motetten, bezeichnenderweise darunter eine in tschechischer Sprache. Die Oratorien *Il serpente del bronzo, Gesu al caluario* und *I penitenti al sepolcro*[1] werden zum Spiegel einer musikdramatischen Aussage streng kirchlicher Prägung[2]. Bedeutend vor allem seine *Lamentationes pro die Mercurii, Jovis, Veneris Sancto*[3] von 1722, instrumental begleitete Sologesänge für die Karwoche hochbarocker Haltung, ferner seine *Responsoria pro hebdomata sancta*[3], von Instrumenten getragene mehrstimmige Gesänge, die sich durch stark polyphone Kraft auszeichnen. Verständlich daher, daß sich das Urteil der Zeitgenossen vorwiegend mit dem Vokalwerk befaßt, von dem das Instrumentalschaffen überschattet wurde. Schon Johann Sebastian Bach ließ sich ein *Magnificat* in D von seinem Sohn Wilhelm Friedemann, dem seit 1733 an der Dresdner Sophienkirche amtierenden Organisten, abschreiben[4], einerseits ein Beleg für die Wertschätzung Zelenkas, andererseits ein Beweisstück für Bachs enge Beziehungen zu Dresden. Johann Georg Pisendel, der vorzügliche Dresdener Geiger, gleichfalls eng mit Bach verbunden, nahm Abschrift von den Responsorien, denen Georg Philipp Telemann folgendes Urteil hinzufügte: *Dieses Werk verdient, wegen der darin enthaltenen besonderen Arbeit, einen Liebhaber, der wenigstens 100 Thlr. entbehren kann, um es zu besitzen. Es sind nur 3. bis 4. einzelne Stücke davon der Welt bekandt, das völlige Manuscript aber wird am Dresdenschen Hofe, als etwas seltenes, unter Schlössern verwahret, wovon jedoch ein Herzensfreund des verstorbenen Verfassers [Pisendel] vorher diese unfehlerhafte Abschrift genommen hat. Hambg, den 17. Apr. 1756. Telemann*[5]. Fürstenau[6] nennt noch Kanons von Zelenka, die aber als verschollen gelten müssen, da der autographe Sammelband, der sich in Dresden befand, nicht mehr nachweisbar ist. Er bildete sicher ein aufschlußreiches Zeugnis für den Bildungswillen Zelenkas sowie für die geistige Umwelt seines Werkschaffens. Der Titel lautete *Collectaneorum Musicorum libri 4 de diversis authoribus*. Der Band umfaßte in vier Büchern eigene und fremde Kompositionen, so Magnificats von Morales, *Fiori Musicali* von Frescobaldi, *Ricercari* von Poglietti, Battifero, Froberger, Messen von Palestrina, Kanons von Bernabei, Ragazzi sowie Instrumentalsonaten von Zelenkas Lehrer Fux für Violine, Posaune, Fagott, Basso continuo oder zwei Violinen, Fagott und Basso continuo. Man erkennt deutlich die Neigung Zelenkas, sich an großen

[1] Landesbibliothek Dresden, Sign. 2358 D 74 (Aut. 236); D/1 und 1 a (Aut. 200); D/73.

[2] Vgl. hierzu M. Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächs. mus. Kapelle*, Dresden 1849, S. 136.

[3] Landesbibliothek Dresden, Sign. 2358 D/3 a, D/49, D/50 (Aut. 225), bzw. 2358, D/5 (Aut. 170) und 5 a.

[4] Vgl. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig [4]1930, I, S. 574, II, S. 509 u. 707.

[5] Ex. in der Deutschen Staatsbibl. Berlin, Sign. Mus. ms. 23456. Es stammt *Ex Bibliotheca Poelchaviana* und wird z. Zt. von der Westdeutschen Bibl. in Marburg treuhänderisch verwaltet. Telemanns Urteil ist dem Band vorgebunden.

[6] A. a. O., II, S. 73.

polyphonen Vorbildern zu schulen, so daß Telemanns Urteil von der *besonderen Arbeit* bei Zelenka, d. h. von seiner kontrapunktisch bestimmten Satzkunst, zutreffend ist.

Orchester und Kammermusik bilden das Instrumentalwerk Zelenkas. Es umfaßt einerseits unter verschiedenem Titel Capricci, Konzerte und Suiten, andererseits drei- bis vierstimmige Sonaten. Die hier erörterten Bestände befinden sich sämtlich in der Landesbibliothek Dresden mit der Autorensignatur 2358, zu der die jeweilige Gattungssignatur tritt.

1. *Capricci:*
   Capriccio, *G*, für 2 Hr., 2 Ob., 2 V., Va., B.: N/2; *18. Mai 1729*; autogr. Part. 171 k; daraus Teildruck *Menuett* im Klavierauszug bei Schmid [1].
   Capriccio, *G*, für gleiche Besetzung: N/12; autogr. Part. 171 h; daraus Teildruck *Canarie* und *Aria* im Klavierauszug bei Schmid.
   Capriccio, *D*, für 2 Hr., 2 Ob., 2 V., Fg., Kb.: N/3; autogr. Part. 171 f., dazu alte St. in Abschrift.
   Capriccio, *A*, für gleiche Besetzung: N/4; nur autogr. St. 171 g.
   Capriccio, *F*, für 2 Hr., 2 Ob., 2 V., Va., Fg., Kb.: N/5; autogr. Part. 171 i.
   Fürstenau [2] nennt noch ein in Dresden nicht nachweisbares *Capriccio (C-dur), Wien 1718*, kennt aber nicht das Capriccio, *A*.
2. *Konzerte:*
   Concerto à 8 concert., G, für 2 Ob., 2 V., Va., Fg., Vc., B.c.: O/1; autogr. Part. 171 d; *à Praga 1723;* daraus Teildruck *Largo* im Klavierauszug bei Schmid.
   Sinfonia à 8 concert., a, für 2 Ob., 2 V., Va., Fg., B.: N/9; autogr. Part. 247; *à Praga 1723*; dazu jüngere Part. und St.: N/10.
3. *Suiten:*
   Ouverture à 7, F, für 2 V., Va., B.: N/6; autogr. Part. 171 e; dazu jüngere St.: N/8.
   Ouverture à 7 conc., für 2 Ob., 2 V., Va., Fg., B.c.: N/7; autogr. Part.; *à Prague 1723*; nicht mehr vorhanden.
   Hypocondrie à 7 Concert., A, für gleiche Besetzung: N/11; autogr. Part. 171 c; *à Praga 1723.*
4. *Sonaten:*
   Sechs Sonaten, davon die erste überschrieben *Sonata à 3 di Giouanni Zelenka,* die übrigen nur numeriert; *F, g, B, g, F, c,* Nr. I und II für 2 Ob., Fg., Nr. III für V., Ob., Fg., Nr. IV bis VI für 2 Ob., 2 B. *(a 2 Hautbois e due Bassi obligati):* Q/1; autogr. Part. 171; dazu jüngere Abschrift: Q/2; sie stammt aus der Sammlung Wagener, Marburg, später im Besitz von Werner Wolffheim, dort [3] gekennzeichnet als *Vorzügliche Abschrift nach dem Autograph in Dresden; 1864 (offenbar unter Aufsicht von Moritz Fürstenau). Eitner erwähnt die Werke nicht. Sie gehören ohne Zweifel zu dem Bedeutendsten, was im Anfang des 18. Jh.s auf diesem Gebiet geleistet wurde;* überdies je vier autographe Stimmen der Sonaten Nr. II, IV, V: Q/3; die St. sind bezeichnet als *Hautbois 1, Hautbois 2, Fagotto, Violone ò Basso Continuo* (Sonate Nr. 2) bzw. *Violone ò Tiorba* (Sonate Nr. IV und V); die Titel lauten *Sonata 2da / à 3 / Oboe 2 / Fagotto Concer: / Violone ò Basso Contin: / di / G: D: Z:*; *Sonata 4ta / Oboe 2: / Fagotto Concer: / Basso Continuo di G: D: Z:*; *Suonata 5 di Giou: Zelenka*; Gesamtdruck der Sonaten vorgesehen von C. Schoenbaum, erschienen bisher Sonate Nr. I und VI [4].

[1] O. Schmid, *Musik am sächsischen Hofe*, Bd. VI, Leipzig 1904.

[2] A. a. O., II, S. 79.

[3] *Versteigerungskatalog der Musikbibliothek Werner Wolffheim*, Berlin 1929, II, Nr. 1159.

[4] Kassel 1955, Hortus Musicus Nr. 126, 132.

Zugeschrieben werden Zelenka ferner sechs Bläserstücke für vier Trompeten und Pauken: N/1; Part. und St. in alter Abschrift. Die Vorliebe Zelenkas für Bläser, die oben dargestellte starke Besetzung der Dresdner Hoftrompeter, für die möglicherweise die Sätze bestimmt waren, sprechen sehr für die Echtheit der Stücke.

Der fast durchweg autographe Charakter der Quellen verleiht ihnen nicht nur einen besonderen Wert, sondern gibt auch Einblicke in den Arbeitsprozeß. Die Schrift selbst wirkt massiv, mitunter klobig, derb. Große Notenköpfe mit vorwiegend schräg gerichteten Notenhälsen zeigen eine bewußte, individuell geprägte Handschrift. Bemerkenswert, daß Zelenka seinen Kompositionen öfters ein abgekürztes Motto voransetzt. Schon Fürstenau[1] macht auf den Satz *LaUs et honor VIro DoLoUm JesU ChrIsto* aufmerksam, ohne weitere Angaben enträtseln zu können[2]. Auf einigen Capricci finden sich die Buchstaben *I:N:I:C:*, zu deuten als *In Nomine Jesu Christi*. Man spürt, wie stark selbst bei diesen Instrumentalwerken Zelenkas religiöse Bindung in Erscheinung tritt. Die Notierung der Quellen folgt weitgehend zeitgenössischem Brauch. Auffällig, wie bewußt das Prinzip der Stimmigkeit lebendig ist. Das bezeugen nicht nur Überschriftsangaben, sondern vor allem auch eine strenge, für jede reale Stimme mit einem System verknüpfte Notierung, bei der Klangwandel durch Angabe der Instrumente in Worten angedeutet wird. Im abschnittsweisen Wechsel der stimmig zusammengefaßten Schreibart liegt offenbar ein Hauptreiz für den beabsichtigten Kontrast der Sätze. Leere Systeme, genaue Pausensetzung, Unisono-Vorschriften mit Kennzeichnung der Endnoten spiegeln deutlich barocke Aufführungspraxis. Akzidenssetzung, nicht immer konsequent gehandhabt, kirchentonartlich transponiert verwandte Vorzeichnung erinnern an ältere Notierungsweise. Solistische Episoden werden durch *Hautbois solo, Baßon, Corni du chasse* oder ähnliche Angaben gefordert. Die Reihenfolge der Seiten wird nicht immer eingehalten; Umstellung von Sätzen erfolgt durch italienisch gehaltene Vorschriften; mitunter sind Sätze durchstrichen, neu nachkomponiert, einzelne Stellen überklebt; dynamische Zeichen, ausgeschrieben oder nicht, werden mitunter bewußt zur Verdeutlichung des Klangwillens gehäuft; Freizügigkeit in Tempoangaben ist charakteristisch. Das Gesamtbild zeigt einen temperamentvollen, eigenwilligen Musiker, der keineswegs flüchtig, eher bedachtsam wägend arbeitet, dabei tief in der Praxis barocker Musikgestaltung verwurzelt ist.

Eine stilistische Untersuchung der Werkzyklen ergibt zunächst, daß die Gattungsbegriffe durchaus den Zeitvorstellungen entsprechen, dabei nach

[1] A. a. O., II, S. 77.

[2] So steht beispielsweise auf dem Autograph des Oratoriums *Il serpente del bronzo* folgendes Buchstabenmotto: *O:A:M:D:G:B:V:M:Ob:SS:H:AA:P:I:R:*

charakteristischem Gehalt drängen, wie insonderheit die Begriffe Capriccio und Hypocondrie beweisen, an Telemann erinnernd, der ebenfalls derartige individualisierte, aus dem Affektgehalt der Zeit geborene Bezeichnungen liebte. Aus dem zyklischen Ablauf der Sätze ergibt sich der Gattungsbegriff.

So spiegeln die sechs Sonaten, von einer Ausnahme abgesehen, eindeutig den Typus der altitalienischen Sonata da chiesa. Viersätzig entworfen, weisen sie zwei gleichsinnig gehaltene Satzpaare auf, in sich durch langsames und rasches Zeitmaß kontrastiert. Dieser gegensätzliche Doppelschlag der Sätze gehört zum überlieferten hochbarocken Erbgut reinster Prägung. Auffällig, wie bei Zelenka die langsamen Sätze häufig dominantisch geöffnet sind, um damit um so zwingender die Zusammengehörigkeit mit dem folgenden Satz zu betonen. Ein Zug zu organischer Ganzheit, eine satzverschmelzende Tendenz ist unverkennbar. Die zyklisch harmonische Ordnung rückt dabei den dritten Satz meist in ein verwandtschaftliches Verhältnis, das bei den Sonaten I und III, die in Dur stehen, das mollarische Element der Tonikaparallele, bei den Sonaten II und IV, die in Moll stehen, das Durprinzip von Dominantparallele oder Tonikaparallele betont. Lediglich die Sonate VI behält durch alle Sätze die gleiche Molltonart bei. Diese klare großharmonische Ordnung entspricht durchaus dem Geist der altbarocken Kirchensonate, wobei die ersten drei Sätze gewöhnlich einem imitatorisch-fugischen Prinzip folgen, während der letzte Satz die Nähe des Tanzes wahrt. Es findet sich aber bei Zelenka in den Sonaten kein ausgesprochener italienischer oder französischer Tanzsatz, wie ihn die zeitgenössische Sonata da camera oder der gleichzeitig das chiesa- und camera-Prinzip vermischende Typ aufweist. Der Komponist bevorzugt vielmehr die ältere, ihn offensichtlich stark ansprechende Form und löst das Finalprinzip der barocken Sonate auf andere, noch zu erörternde Weise. Die Sonderstellung der Sonate V wird durch ihre Dreisätzigkeit betont. Zwei rasche Sätze umgeben einen harmonisch schwankenden langsamen Mittelsatz, der zwar auch „offen" ist, aber nicht die Dominantspannung betont, sondern mediantisch die Verbindung zum folgenden Satz herstellt, wie der ausklingende D-dur-Akkord und das beginnende F-dur beweisen. Anlage und Satzgestaltung gehören hier weniger sonatenhafter Kunst an; sie zeigen vielmehr ein spielerisch aufgelockertes Gepräge, wodurch das ganze Werk in die Ebene eines Kammerkonzertes gerückt wird. Bedeutsam, daß der Sonatenzyklus in seiner Gesamtheit eine Erweiterung der Stimmigkeit bringt. Die Dreistimmigkeit der ersten drei Sonaten wird mit dem dritten Satz der Sonate IV aufgegeben, zur Vierstimmigkeit erweitert und bis Sonate VI beibehalten. Das bedeutet, daß die Triosonate sich zum Quadro mit vier realen Stimmen wandelt. Der Übergang vollzieht sich bruchlos innerhalb der Sonate und entspringt offensichtlich dem Bedürfnis nach reicherem motivischem Gehalt. Hand in Hand damit gehen wachsende Einflüsse des Konzertes, so daß die letzte Quadrosonate fast den Typ eines Concerto grosso

erkennen läßt. Der ganze Sonatenzyklus ist demnach formgeschichtlich aufschlußreich, weil er das Nebeneinander, jeweils durch Gestalt und Gehalt bedingt, von streng barocker Sonatenkunst und spielerisch aufgelöster Konzertkunst zeigt, wobei ein organischer, von logischer Gesetzmäßigkeit bestimmter Weg von der Triosonate bis zum Concerto grosso, vom Kammerstil bis zu orchestraler Klangsprache eingeschlagen wird. Gewiß kein Zufall, sondern Ausdruck eines wachsenden und sich entwickelnden Formbewußtseins, das nach Formverschmelzung im Sinne einer neuen, ganzheitlich geprägten Form drängt. Die reale Vierstimmigkeit wird dabei durch Differenzierung der Baßlinie gewonnen, die sich in einen konzertanten Fagottpart und in eine Stimme des Basso continuo spaltet. Nicht Oberstimmenbereicherung wird erstrebt, sondern klangliche Tiefenspannung, eine Erscheinung, die durchaus als deutsches Charakteristikum anzusprechen ist, ein Parallelfall zur deutschen Gambensonate im Gegensatz zum hellen italienischen Violinduett über einem Basso continuo. Derartige klangliche Tiefenspaltungen mögen sich aus dem reich besetzten Generalbaß entwickelt haben, wobei das obligatorisch zu denkende Fagott konzertant in die Höhe steigt und sich als vierte reale Stimme verselbständigt. Eine ähnliche Erscheinung ist beispielsweise bei Johann David Heinichen zu beobachten, der auch die konzertante Sonate mit klanglich differenzierter Tiefe als Quadro pflegt[1]. Wie die Quellen, insonderheit die Stimmen, ausweisen, dürfte die Besetzung des Sonatenzyklus in den Oberstimmen für zwei Oboen gedacht sein, wobei die Sonate III eine Oboe mit einer Violine auswechselt. Die Unterstimme ist in den ersten drei Sonaten stets als Basso continuo mit Cembalo, obligatem Fagott, gegebenenfalls Violoncello – in der Sonate II laut Vorschrift sogar mit *Violone* – zu denken, während bei den letzten drei Sonaten die gleiche Besetzung, verstärkt durch *Violone ò Tiorba* – in den Sonaten IV und V laut Quelle – anzunehmen ist. Diese Bevorzugung der Holzbläser als verbindliche Melodieinstrumente, die kräftig konturierte Baßbesetzung mit Kontrabaß und Theorbe entspringt möglicherweise Dresdner Orchesterbrauch mit ausgezeichneten Solisten, ist aber gleichzeitig wiederum als deutsches Stilkriterium zu werten, dem sich Zelenka mehr verpflichtet fühlt als italienischen Vorbildern.

Der Begriff Capriccio wird gleichfalls vom zyklischen Werkablauf mitbestimmt. Dem Wortsinn nach versteht man darunter einen besonderen Einfall[2], ohne damit den Gedanken an eine feste Formfolge zu verbinden. Zelenka löst auch dieses Problem im barocken Sinne, nicht durch individualistische kapriziöse Übersteigerung, sondern durch eine akzentuierte, kontrastreiche Eigengesetzlichkeit der Formglieder. So weist beispielsweise das

[1] J. D. Heinichen, *Sonata à 3 col Cembalo, B,* Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Heinichen.

[2] Vgl. hierzu H. Engel, Artikel Capriccio in MGG II, Kassel 1952

Capriccio D-dur, N/3, folgende Ordnung auf. Einem polyphon gearbeiteten *Andante* folgt unmittelbar ein gleichartiger rascher (Allegro-)Teil, durch dominantische Öffnung beide zu einem Satzganzen geschweißt, und trägt durch seine Siebenstimmigkeit repräsentativen Charakter. Dann folgt ein zweistimmiger tanzähnlich periodisch gebauter Satz, betitelt *Paysane*, dem sich eine gleichfalls siebenstimmige statische *Aria* anschließt, gefolgt von einer orchestral dreistimmig entworfenen *Bourrée*, beschlossen von einer *Menuett*-Gruppe, bei der das als Trio aufzufassende Menuett 2 durch Dreistimmigkeit mit dem Menuett 1 und dessen Dacapo durch Vierstimmigkeit kontrastiert. Das Kaprizenhafte, der besondere Einfall, wird demnach durch den Wechsel von polyphonen und homophonen, von fugisch-imitatorischen und statisch-tanzartigen Sätzen betont, gleichsinnig unterstützt vom bruchartigen Wechsel in der Stimmigkeit und damit in der orchestralen Faktur. Die tonartliche Ordnung unterstreicht mit Molldominante (vierter Satz) und Molltonika (Menuett 2) als Grundtonart die gewollten Abweichungen von dominantischen Beziehungen der Fünfsatzfolge. Das Capriccio F-dur, N/5, bringt nach einer majestätisch punktierten Eröffnung im Sinne einer Ouvertüre überraschenderweise einen lebhaften tanzartigen Teil, wobei die ursprünglich neun realen Stimmen auf fünf reduziert werden. Es folgt ein dreistimmiger langsamer, pastoser Satz in der Tonart der Molldominante. Eine fünfstimmige *Menuett*-Gruppe mit dreistimmigem Trio in der Tonart der Tonikaparallele führt abermals unerwartet zu einem sechsstimmigen, fugierten raschen Teil mit verbreitertem Schluß, dem sich an ungewohnter Stelle eine sechsstimmige *Allemande* in a-moll anschließt und damit die ebenfalls fünfsätzige Reihung in der Tonart der Dominantparallele beschließt. Deutlich wird das Prinzip der überraschenden Wendung, des unvermuteten Nebeneinander von statischen und fortspinnungsmäßigen Sätzen, von Tanz und Fuge, von abweichender zyklischer Großharmonik, die den Begriff des Capriccio durch mosaikhaft bunte formale Reihung belegen, ohne den Satz selbst in seiner typisierten Struktur aufzubrechen. Unterstützt wird dieses Prinzip durch eine großartig angelegte Klanggruppenregie, die den formal konstruktiven Kerngehalt der Sätze, das architektonische Gepräge nicht antastet, wohl aber kaleidoskopartig in immer neue Beleuchtung rückt. Bezeichnend schon, daß sämtliche Capricci zur orchestralen Grundfarbe mit Oboen, Streichern und Generalbaß den „Horn-Zusatz" aufweisen. Hörner waren seit alters in Böhmen beliebt und geschätzt. Es dürfte daher die Bevorzugung von Hörnerpaaren gerade für die Gattung des Capriccios als bezeichnendes Merkmal eines heimatgebundenen, nationalen Musikstils von Zelenka aufgefaßt werden, eine Neigung freilich, die er auch mit den Deutschen teilte. Dieses betont farbige Orchester wird in N/3 weitgehend klanglich aufgespalten, wobei vor allem die Oberstimmen bunt gemischt werden. Auch reine Bläsertrios mit zwei Oboen und Fagott senza Cembalo, durch *Hautb.*

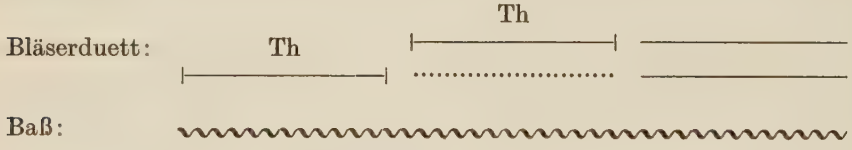
angedeutet, im Gegensatz zum vollen Orchester, durch *Tutti* bezeichnet, heben sich plastisch ab. In N/5 wird die Grundfärbung des Orchesters schon stimmig reduziert oder erweitert, überdies motifiziert durch Bläserepisoden oder solistische Hornstellen. Im zweiten Satz musizieren einmal Oboe und Fagott miteinander, gestützt auf farbigen Generalbaß. Überall herrscht der Wechsel, der Hinzutritt oder die Abkehr von Instrumentengruppen, stets registerartig gestuft, so daß die Klangbeleuchtung flächenartig erfolgt. Ähnliche formale und klangliche Verhältnisse finden sich in den übrigen Capricci. So bringt beispielsweise N/12 einen präzisen raschen Satz, dem eine *Canarie alternativement avec l'air,* zweisätzig aufzufassen, folgt, beschlossen von *Rondeau* sowie *Menuett* mit eingelagertem *Trio,* so daß wiederum eine Fünfsatzgruppe gewährleistet ist. Der Werkablauf mit der Vielzahl der in Gehalt, Gestalt, Stimmigkeit und Klang stark miteinander kontrastierenden Sätze dient der Verdeutlichung des Begriffs Capriccio, wobei Zelenka auch bei dieser von Natur aus lockeren und leichter wiegenden Form nicht entfesselte Formlosigkeit oder bizarre Groteske erstrebt, sondern, auf dem Erbe Frescobaldis aufbauend, mit den Mitteln seiner Zeit aus einem geschlossenen geistigen Weltbild heraus gestaltet. Sein Motto I:N:I:C bedeutet gewiß mehr als äußere Kennzeichnung. Er erfüllt den Begriff Capriccio mit neuen wesenhaften Zügen; seine Formen bleiben stets zuchtvoll gebunden. Beeinflußt von nationalen Klangvorstellungen, gibt er im Nacheinander des Farbwechsels straffe und freier geformte Sätze und entwickelt somit als einer der wenigen Kleinmeister der Zeit diese Form im Geiste des Barock von innen heraus zu geprägter Gestalt.

Von den Konzerten wahrt O/1 als einziges Werk die Konzertform rein. Dreisätzig entworfen, gibt der rasche erste Satz mit typischer Ritornellbildung im Sinne Vivaldis und virtuosen konzertierenden Episoden ein deutliches Spiegelbild hochbarocker, festlicher Konzertpraxis, während das intime *Largo* als Mittelsatz mit seiner edlen, versponnenen Melodik im wirksamen Kontrast zur Unisono-Thematik des Allegros steht, das mit ausgedehntem Orgelpunkt die Schlußwirkung des Satzes unterstreicht. Die *Sinfonia* N/9 dagegen zeigt einen charakteristischen formalen Mischstil. Auf einen echten Konzertsatz in a-moll, der den Schwerpunkt bildet, folgt ein in der Mediantentonart F-dur stehendes *Andante* mit einer zum Quadro reduzierten Stimmigkeit, dem eine *Gavotta* in der gleichen Tonart, dann eine *Aria* in der parallelen Molltonart d-moll, schließlich eine dreiteilige *Menuetto*-Gruppe mit reizvollem Dur-Moll-Kontrast, a-moll und A-dur, folgt. Konzert- und Suitenstil belegen im Sinne eines Capriccios die formverschmelzende Tendenz von Zelenkas Gestaltungswillen.

Von den beiden noch vorhandenen Suiten bildet N/6 eine echte Ouvertürensuite, deren erster Satz mit gravitätischer, rhythmisch punktierter Einleitung, fugisch gearbeitetem raschem Teil und pastosem Abschluß alle Kenn-

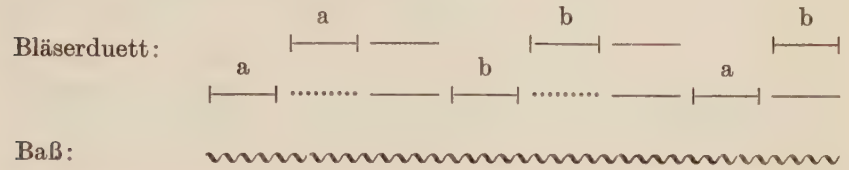
zeichen dieser Gattung aufweist. Es folgt eine *Aria* in der Tonart der Dominantparallele, dann eine *Menuetto*-Gruppe, der sich ein *Siziliano* in der Tonart der Subdominante anschließt, endlich eine ausgesponnene *Folia*. Klar ist der Charakter einer Ouvertüre gewahrt. Das als *Hypocondrie* bezeichnete Werk N/11 wirkt dagegen wie das Rudiment einer Ouvertürensuite. Auf eine langsam pathetische Einleitung folgt ein imitatorisch gehaltener rascher Teil, der von einem tanzartigen Satz, *Lentement* überschrieben, mit Adagio-Verbreiterung abgeschlossen wird.

Die Einzelsätze zeigen in ihrer Form ein reiches und unterschiedliches Gepräge. Doch heben sich gemeinsame Züge heraus, so daß sich gewisse Formtypen erkennen lassen. Am häufigsten tritt ein Fortspinnungstypus auf, der, völlig polyphon angelegt, auf imitatorische Verwendung der Motive abzielt, sein weiteres thematisches Material durch Aufspaltung des Kernthemas gewinnt. Er tritt bald einthematisch, bald doppelthematisch in Erscheinung und findet sich am häufigsten in den langsamen Sätzen der Sonaten, so in II/1, III/1, III/3. Über einem „gehenden", „schreitenden" oder auch rhythmisch „springenden" Baß wölbt sich das Oberstimmenduett, das von einem einzigen Thema beherrscht wird. Es wird zunächst allein vorgetragen, dann in Quint- oder Quartbeantwortung nach fugischen Gesetzen von der zweiten Stimme aufgegriffen; gleichzeitig entfaltet sich ein selbständiger Kontrapunkt, bis dann beide Stimmen, meist in Terzen- oder Sextenparallelen, das Thema weiterspinnen und abkadenzieren, so daß sich folgende Gruppierung ergibt, die im weiteren Verlauf, mehrfach wiederholt, dabei motifiziert und harmonisch unter Auswertung entsprechender Funktionskomplexe bei motivischer Verkürzung und Engführungen der Themen abgewandelt wird:



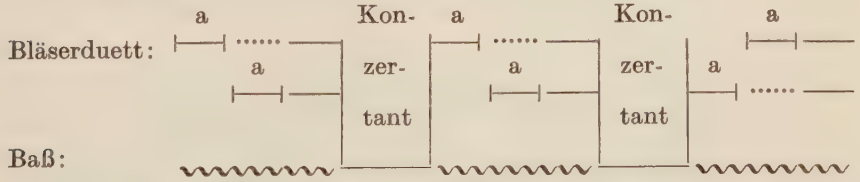
Der Abschluß des Satzes wird vielfach mit phrygischer Kadenz durch Tempoverbreiterung oder auch durch einen mit Fermate oder Gesamtpause eingeleiteten Epilog erreicht. Dieser fest im Barock verwurzelte einthematische Typ mit seiner Geschlossenheit des Affekts, mit seinem plastischen Kernthema und seinen thematisch gezeugten Fortspinnungen tritt sowohl als Repräsentant der echten Triosonate wie auch im Quadro, so in der Sonate V/2, auf, wo eine Komplementärstimme zum Baß die Durchsichtigkeit des polyphonen Stimmengewebes nicht gefährdet. Daneben besteht ein zweithematischer Fortspinnungstyp, bei dem die Doppelthematik sukzessiv oder simultan auftritt. Als Beispiel diene Sonate I/1, bei der sich aus dem imitatorisch geführten Duett mit Thema a ein weiteres, straff punktiertes Thema b

ausgliedert, die weitere Entwicklung mit Stimmenvertauschung beherrscht, um am Satzende erneut in polyphoner Weise dem Thema a, nunmehr kombiniert mit b, Raum zu geben, so daß gleichzeitig eine gewisse Dreiteiligkeit erkennbar ist, im harmonischen Sinne mitbetont durch modulatorische Entwicklung von Haupt- und Nebenfunktionstonarten, wenn auch die Grenzen fließend gehalten sind. Als Bild ergibt sich etwa:



Die simultane Doppelthematik tritt noch schärfer in Sonate VI/3 in Erscheinung, wo im Quadrosatz Thema a und b zu Beginn gleichzeitig erklingen und im weiteren Verlauf bei gehäuften thematischen Eintritten vertauscht werden. Dieses starke polyphone Empfinden ist für Zelenka charakteristisch. Er wurzelt dabei völlig in der Überlieferung, entwickelt die Stimmen stets selbständig und gibt ihnen ein melodisch wie rhythmisch präzises Gepräge. Zahlreiche Mischformen belegen nicht minder die Kraft dieses hochbarocken Gestaltungsprinzips.

Ein anderes architektonisches Bewußtsein spricht aus einem konzertanten Typ, der, beeinflußt von den Ritornellbildungen und konzertierenden Zwischengliedern des echten Konzerts, statische und dynamische Prinzipien der Satzgestaltung mischt und somit die Form von innen her aufbricht, weitet und mit neuem, wesenhaftem Gehalt erfüllt. So bringt Sonate II/4 dreimal ritornellartig einen polyphon imitierend gehaltenen thematischen Block, bei dem das Oberstimmenduett von einem stets beibehaltenen chromatischen Baß kontrapunktiert wird. Zwischen diese als Tutti-Bildungen aufzufassenden Gruppen schieben sich zwei konzertante Episoden, gewonnen aus motivischen Abspaltungen und bereichert durch charakteristische Spielfiguren, so daß Polyphonie und Statik in der Form miteinander verschränkt erscheinen:



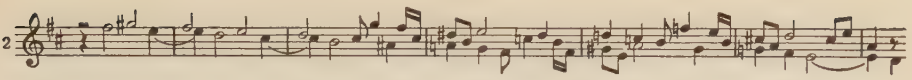
Die Sonate II/2 erweitert diesen Typ dadurch, daß der zweite ritornellartige Block ein neues Thema bringt, das im dritten Block mit dem ersten Thema gekoppelt wird. Überdies werden an die jeweils konzertanten Zwischen-

spiele zahlreiche Engführungen angefügt, zunächst von jedem Thema einzeln, am Schluß auch in thematischer Vereinigung und Übereinanderschichtung. Das ergibt nach Art einer Doppelfuge eine spannungsstarke konzertante Form, die nicht nur polyphon-statische Experimentierfreude spiegelt, sondern offenbar aus wohlüberlegter Planung stammt. In der Sonate VI ergeben sich in den raschen Sätzen rondoartige Kettenbildungen in der thematischen Folge a [b] a [c] a [d] a [e] a, wobei die variablen konzertanten Zwischenglieder b, c, d, e bald im Stil des Solos, Trios oder Quadros behandelt werden. Ein solches Verfahren gestattet eine lebendige Dynamik der Form, bei der die übernommene italienische Art des Konzerts vertieft und bereichert wird, wie es deutscher Brauch war. Von einer Formverflachung, wie sie häufig in dieser Zeit bei italienischen Vorbildern spürbar ist, kann bei Zelenka nicht gesprochen werden.

Schließlich sei noch auf einen statischen Typ hingewiesen, der sich meist in den tanzartigen Sätzen insonderheit bei den Capricci findet. Hier bleibt Zelenka verhältnismäßig eng dem Zeitgut verpflichtet. Es handelt sich durchweg um zweitaktige Motivgruppen, die zur achttaktigen Periode ausgebaut und großraummäßig bald zur zweiteiligen, meist jedoch zur dreiteiligen Form erweitert werden. Aber auch hier liebt Zelenka, zumindest in der Satztechnik, gelegentlich imitatorische Wendungen einzuflechten, die freilich nicht die Kraft besitzen, die sicher ruhende Statik des suitenhaften Satzes zu brechen. So bleibt es bei konventioneller Form. Das Wesentliche von Zelenkas Architektur ist in der Vertiefung und Erweiterung des polyphonen Formprinzips zu sehen, das er kühn mit statischen Elementen durchsetzt, ohne dabei die Dichte und die Präzision des imitatorischen Stimmengewebes zu verletzen, ein Zug, der ihn stärkstens mit deutscher Konzertkunst, die in die Nähe Bachs gehört, verbindet.

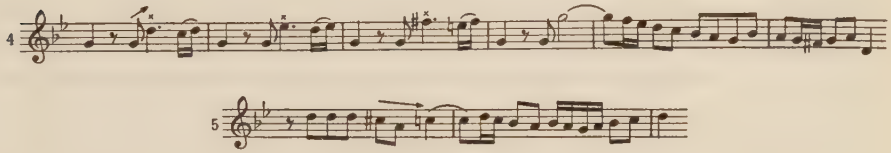
Die Thematik der Sätze in ihrer melodischen, rhythmischen und harmonischen Gestalt ergibt weitere Aufschlüsse für Zelenkas Instrumentalkunst. Deutlich hebt sich ein barocker Thementyp heraus, der in allen Gattungen und Sätzen erscheint. Er erinnert an ältere Kanzonen- und Ricercarthematik, zeigt typische Quart- oder Quintschritte, wie sie in der Fugenpraxis anzutreffen sind; dazu kommen rhythmische Überhalte, melodische Vorhalte, chromatische Fortspinnungen. Als Beispiel diene das thematische Geflecht aus Capriccio N/3, erster Satz:

Thematische Quart-Quintbeantwortung, Sekundreibungen durch Vorhaltsbildungen mit Stimmenüberschneidung gemahnen durchaus an ältere italienische Überlieferung, wie sie etwa bei Corelli üblich ist. Davon zeugt auch die Fortführung des Gedankens:

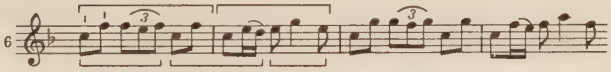


Derartige „hängende" Sekundketten kennt das italienische Violinduett in der Triosonate häufig. Auffällig die starke Chromatik und massierte Synkopenbildungen, zwei stilistische Merkmale, die bei Zelenka besonders stark ausgeprägt sind. Neben diesem fugisch barocken Thementyp findet sich häufig eine girlandenartige Melodiebildung, wie die Sonate II/1 beweist:

Das Thema setzt behutsam bläsergerecht an, wobei die weitere melodische Entwicklung akkordisch eingebettet bleibt, ruhig in kurzmotivischen Gebilden ausschwingt und selbst der Tritonus g'-cis'' nicht umgangen wird, der als chromatisches Spannungsmoment aufgefaßt ist. Als typisch barockgebunden sind auch folgende Gedanken aus der Sonate II/2 anzusehen:



Die Schritte in die Quinte wie aus der Quinte heraus sind ebenso charakteristisch wie barocke Spitzenthematik d'', es'', fis'' mit dem Höhepunkt g'', von dem der durch pausendurchsetzte Kurzmotivik angestaute Kräftestrom skalenmäßig abfließt. Ansätze zu „Schleuderthematik", so in Sonate IV/2, zu „kreisender" Bewegung belegen nicht minder eine charaktervolle barocke Themenprägung Zelenkas. Darüber hinaus existiert aber auch noch ein Thementyp von anderer Gestalt, wie er durch die Sonate I/4 belegt wird:

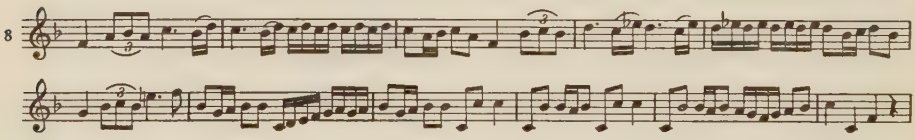


Wohl sind auch Quart-Quintschritte und Spitzentöne erkennbar, doch sie stehen im Dienste einer veränderten geistigen Faktur. So wird der Quartschritt nicht auftaktig als ♪ | ♪, sondern volltaktig als ♩♩ aufgefaßt, ein sicheres Kennzeichen tschechischen Musikempfindens, wie bereits Komma[1] nachgewiesen hat. Diese stampfende, tänzerische Auffassung besitzt ihre

[1] A. a. O.; er gibt erstmals eine umfassende Darstellung der Wesensmerkmale tschechischer Volksmusik, die hier mehrfach herangezogen wird.

Wurzel in der Rhythmik der tschechischen Sprache. Daraus entwickeln sich verschiedene volkstanzmäßig gebundene Rhythmen. Dazu gehört der Dupák-Rhythmus, auf den Komma hinweist, dessen Grundform vielfach abgewandelt wird. Zelenka übernimmt ihn ebenfalls und löst ihn, wie das Beispiel zeigt, in eine Triole mit melodischem Schwer- und Höhepunkt f″ auf. Man kann das gesamte zweitaktige Gebilde aber auch als verschleierte Dreiergruppe mit gestörter Symmetriebildung auffassen. Auch das wäre ein Kennzeichen slawischen Musikgeistes. Auffällig ferner der rhythmische Wechsel von Achtelbewegung, Triole, Sechzehntelfigur und charakteristischer Synkope. Diese Vielfalt der rhythmischen Werte ist für Zelenka bezeichnend; darüber hinaus ist ihr Nebeneinander auf engem Raum, insbesondere auch das gehäufte Auftreten synkopischer Bildungen als national-tschechisch anzusprechen. Hinzu kommt die Motivwiederholung, die unmittelbar erfolgt und dem ganzen Thema seine tänzerische Dichte verleiht, wobei die Enge des Raumes beibehalten wird, so daß sich eine innere Stauung und Ballung des Kräftestromes ergibt. Auch das ist ein Stilkriterium tschechischer Musikauffassung. Schließlich sei auf die beständige Umspielung des Tones f″ aufmerksam gemacht, die gleichfalls das nationale Element unterstreicht. So ergibt sich, im ganzen gesehen, eine folkloristisch gebundene Thematik, die Zelenka als gebürtiger Tscheche aus seiner Heimat aufgreift und mit den Mitteln barocker Satzgestaltung verdeutlicht. Derartige Beispiele finden sich häufig. Hingewiesen sei auf die spielerisch dudelnden Fagott- und Oboentriolen in der Sonate II/4, auf ähnliche Verhältnisse in der Sonate III/2:

wo die liegenden Bläsertöne schwerpunktsmäßig verlagert werden, das kleingliedrige tänzerische Motivmaterial mit Triole und „abschnappender" Achtelfigur – sehr charakteristisch – mehrfach rediktartig bei tonleitermäßig absteigender Linie wiederholt wird, bis dann, wiederum kurzthematisch, eine chromatisch aufsteigende Gegenlinie einen Kontrastwert schafft. In der Sonate V/1 findet sich folgender ritornellartiger Satz im Unisono, das die Plastik der Linie unterstreicht:



Auch hier jenes „Festrennen" auf einem Ton und quirlende Umspielung mit enggefaßtem Tonmaterial. Mit dem Aufgreifen national-tschechischer Ele-

mente, gewonnen aus der Folklore des Landes, leistet Zelenka einen bedeutenden Beitrag im Bereich barocker Musikgestaltung, zu beobachten namentlich in Finalsätzen. In der Absetzung von italienischen Vorbildern, im Verzicht auf französische Nachfolge erzielt er durch Betonung nationaler Volksmusik bei barocker Satzprägung einen neuen „vermischten" Stil, der dem Prinzip nach von allen Zeitgenossen als die zu erstrebende musikästhetische Grundhaltung empfunden wurde. Andere Kleinmeister gingen dabei den Weg über Italien und Frankreich, um schließlich mit starken deutschen Eigenzügen eine stilistische Offenheit zu erzielen, die für die Zeit des Spätbarock so charakteristisch ist. Zelenka dagegen wurde zwar auch im Gedankengut von Italien beeinflußt, strebte aber nach deutscher Tiefe und verband diese mit nationaler Art, wie sie seiner Herkunft gemäß war. Er trug damit in das Konzert der europäischen Völker einen neuen, nicht zu überhörenden Eigenton, der an Heimat und Volkstum gebunden war.

Auf Einzelzüge in der Satzgestaltung sei nur kurz hingewiesen. Dazu gehört im melodischen Sinne eine Neigung zu stark eigenwüchsig geprägten Stimmen, die auch als kontrapunktische Gegenstimmen nichts an Plastik einbüßen, ebenso wie auch die Baßführung meist charaktervoll, melodisch selbständig erscheint und nur selten reine Stützaufgaben übernimmt. Auffällig die Vorliebe für chromatische Linienführung, für Leittonspannungen, wie überhaupt Zelenka einer melodischen Alterierung aufgeschlossen ist. Im Zusammenhang damit stehen typisch barocke Schlußklauseln, an Corelli erinnernd, die bei differenzierter Rhythmik oft scharfe Sekundreibungen bringen, bestätigt in Sonate II/3:

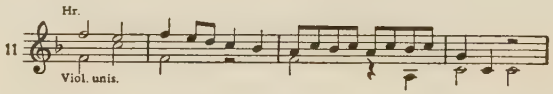
In rhythmischer Hinsicht herrscht größte Mannigfaltigkeit, dabei eine Vorliebe für simultane Häufung der verschiedensten Werte, wie die Sonate III/2, Takt 52, mit Sechzehntel-, Achtel-, Triolen- und punktierten Formen bestätigt. Lombardische Rhythmen finden sich gelegentlich, häufig jedoch punktierte Werte, die zur Verschärfung der musikalischen Gedanken wesentlich beitragen. Harmonisch ist in den einzelnen Sätzen eine starke akkordische Farbigkeit zu beobachten. Sie wird erreicht durch Einführung von kettenartigen Doppeldominanten oder durch die auf eine Tonikabasis bezogenen Parallelklänge. Die Sonate VI/2 bringt beispielsweise folgende harmonische Entwicklung:

Akkordklang:		$Es^{\flat 7}$	f	Des	Es	$C^{\flat 7}$	f	Des	G
Funktion:	c:	$Dp^{\flat 7}$	S	(Tp)	Dp	$(D^{\flat 7})$	S	(Tp)	D

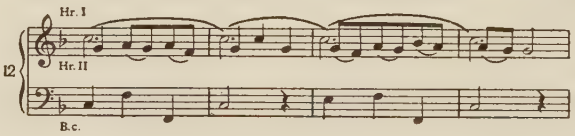
Im wesentlichen präzisieren diese Einzelzüge die barocke Grundhaltung von Zelenkas Instrumentalmusik, der damit zeitgenössischem Brauch unter Wahrung echter Überlieferung folgt.

Ein letzter Blick auf die Klanggestaltung runde das Bild ab. Ergab sich bereits besetzungsmäßig eine Vorliebe für Bläser, eine Neigung zum kräftig konturierten Basso continuo, des weiteren eine flächenmäßige Stufung und Modifizierung der Grundfarbe im zyklischen Ablauf, so bieten die Einzelsätze überzeugende Beispiele farbiger Instrumentierung. Auch hier herrscht im kleinen jener Beleuchtungswechsel von Hell und Dunkel, der barocker Klangvorstellung entspricht. Im einzelnen ergeben sich dabei reizvolle Kombinationen von Instrumenten, die einen ausgesprochenen Sinn für Klangfarbe verraten. Im Capriccio N/3, Menuett 1, wird beispielsweise der klangliche Ablauf durch Pausierung der Hörner oder solistischen Hinzutritt eines Horns variiert. Im ersten Satz des gleichen Werkes wird eine motivische Episode des Horns mit dem Unisono der Violinen senza Cembalo gekoppelt, so daß eine reizvolle Klangstudie entsteht:

In Capriccio N/5 findet sich im raschen Teil des ersten Satzes eine solistische Hornstimme über „Violinbässen", bei denen das eigentlich zur Melodieführung bestimmte Instrument der Violine Baßfunktionen übernimmt:



Im Menuett des gleichen Werkes wölben sich zwei Hornmelodien solistisch über dem Basso continuo, auch dies ein Zeichen für bewußt farbige Instrumentierung:



An gleicher Stelle verbinden sich die beiden Violinen zum Unisono und kontrastieren im Farbwert zum Fagott und Basso continuo. Hierher gehört auch jene farbig gestufte „Unterthematik", wie sie sich unter liegenden Bläsertönen entwickelt. Als Beispiel sei das Menuett aus Capriccio N/5 angeführt:

Aus solchen Stellen spricht deutlich das Bestreben, namentlich bei den Capricci die Klangstruktur weitgehend zu variieren, die Form durch immer neue Klangbelichtungen lebendig zu machen. Der Farbwert des Instruments wird dabei ganz bewußt und planvoll eingesetzt. Darüber hinaus werden die Instrumente ihrem Wesen entsprechend behandelt. Als bläsergerecht sind lange Liegetöne anzusprechen, so in den Sonaten I/1, II/3, VI/4; als typisch instrumentgerecht sind ferner Tonwiederholungen zu betrachten, so in den Sonaten V/3, VI/4. Bläserpausen in der Sonate III/4 gestatten rechtzeitiges Atmen des Spielers. Darüber hinaus wird unter dem Einfluß konzertierenden Spiels eine typische Sprungtechnik entwickelt, die mitunter weit über eine Oktave hinausgreift, u. a. belegt durch Sonate V/3:

Die Neigung zum Konzertieren führt zur Ausbildung von typischen Spielfiguren, skalenartiger und akkordischer Prägung. Das bedingt ein oft erstaunliches Aufsteigen des Instruments nach der Höhe zu, so daß Grenztöne nach oben wie nach unten in Erscheinung treten. Mehrfach bewegt sich das Fagott zwischen Kontra-B und g′. Auch die Hörner werden notationsmäßig bis g‴, Klang a″ geführt, wie es das Capriccio N/3 im raschen Teil des ersten Satzes zeigt:

Derartige „Hochlagen" setzen nicht nur virtuose Spieler voraus, sondern beweisen, wie das Instrument besonders geschätzt und bis an die Grenze seiner Möglichkeiten vorgetrieben wird.

So führt eine Betrachtung von Zelenkas Instrumentalwerk zu aufschlußreichen Ergebnissen. In der Form bleibt er vielfach der Überlieferung ver-

pflichtet, doch entwickelt er bedeutsam das Capriccio und erfüllt es mit neuem Wesensgehalt. Des weiteren zeigt er eine Tendenz, die traditionsgebundene Form von innen her aufzubrechen und durch konzertante Einflüsse, insonderheit bei den Sonaten, aufzulockern, überhaupt eine Verschmelzung verschieden gearteter Typen zu erreichen. Der Schwerpunkt seiner Formkunst ruht dabei auf dynamisch sich entwickelnden Gebilden, ohne das statische Formprinzip zu negieren. Seine Satzgestaltung zeigt Plastik in der Thematik, wobei er unter Betonung des nationalen folkloristischen Elements eine neue Note in die Gesamtarchitektur seiner musikalischen Einfälle hineinträgt. In seiner Satzkunst zeigt er einen hochentwickelten Sinn für Polyphonie, die er mit überlegener Meisterschaft handhabt, dagegen spielt die homophone Gestaltungsweise bei ihm eine untergeordnete Rolle. Im Klang und in der Behandlung der Instrumente verbindet er gestufte flächenhafte Farbigkeit mit lebendigem Klangsinn, gepaart mit instrumentgerechtem Einsatz der Mittel. Die Rhythmik zeigt bei Zelenka ein vielgestaltiges Gepräge, wobei eine Neigung zu feinstverästelten Werten, aber auch zu pompös punktierten Figuren, verbunden mit zahlreichen Kombinationen, auffällt. In der Melodik kann man eine strenge, mitunter fast kirchentonartliche Herbheit in der motivischen Struktur beobachten. Dabei wird man die Vitalität des national gebundenen Tanzelements nicht übersehen. Die Harmonik zeigt Sinn für Ausweichungen und Ausweitungen durch mediantische und dominantische Komplexe. Im ganzen prägt der Werkstil Zelenkas wichtige Kennzeichen aus, die für die Entwicklung der Instrumentalmusik bedeutsam wurden. Sein Personalstil verbindet logische Strenge mit Klarheit und Tiefe der Empfindung. Nationalstilistisch gesehen, verzichtet Zelenka auf französische Vorbilder, macht sich in wachsendem Maße vom italienischen Einfluß frei und bildet sich an einer deutschen Instrumentalkunst vorwiegend nord- und mitteldeutscher Prägung, wie sie etwa Bach aufweist, in dessen geistige Nähe er gehört, ohne natürlich dessen Größe zu erreichen. Dazu kommt ein bedeutender national-tschechischer Einschlag, der dem vermischten Geschmack der Zeit im Sinne einer europäischen Musikkultur einen völlig neuartigen und eigenwüchsigen Akzent verleiht. Zeitstilistisch gesehen, wurzelt Zelenka tief im Barock und hält sich weitgehend frei vom modisch heraufziehenden Geist des Rokoko. Freilich sind Zeichen einer Spätkunst, etwa in der Klanggestaltung, nicht zu übersehen, doch ist die Gewalt der barocken Musiksprache so stark, daß diese stets den Grundakkord von Zelenkas Instrumentalmusik bestimmt. Zelenka musiziert aus einem tiefen inneren Verantwortungsbewußtsein heraus, das er sich und der Welt gegenüber spürt. Für ihn ist, ebenso wie für Bach, die Musik noch nicht in geistliche oder weltliche Bezirke auseinandergefallen. Für ihn sind *religio* und *musica* noch ungeschiedene Begriffe, und aus diesem geistig hochstehenden Weltbild heraus hat er kraft seiner eigenwüchsigen, national geprägten Persönlichkeit seine Instrumentalmusik geformt.

Augustus Frederic Christopher Kollmann als Theoretiker

von

ERWIN R. JACOBI

Da durch die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem englischen Königshaus und der regierenden Linie in Hannover enge Beziehungen zwischen England und Deutschland entstanden, verließen viele deutsche Musiker ihre Heimat und wandten sich nach England. Zu ihnen gehört Augustus Frederic Christopher Kollmann[1]. Im Jahre 1796 veröffentlichte er sein erstes

[1] Der vorliegende Aufsatz entstand im Anschluß an die Arbeit des Verf.s über *Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau*, Diss. Zürich 1956 (maschinenschr.). KOLLMANN, geb. 1756 in Engelbostel, Hannover, gest. 1829 in London, Organist, Theoretiker und Komponist, war vor allem didaktisch tätig; im Jahre 1784 wurde er als Lehrer und Küster an die deutsche Gemeinde nach London berufen, wo er 1792 den Posten eines Organisten an der deutschen Kapelle des Königs erhielt (*His Majesty's German Chapel at St. James*). Es handelt sich um den gleichen KOLLMANN, von dem A. SCHWEITZER in seinem Buch über J. S. BACH irrtümlicherweise angibt, er sei Engländer, habe im Jahre 1799 die erste Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers veranstaltet und im Jahre 1812 eine Analyse von BACHS Präludien und Fugen veröffentlicht (siehe XII. Kap., Fußnote 57, und XV. Kap., Abschnitt über das Wohltemp. Klav., und Fußnote 27 in diesem Kap.). KOLLMANN hatte zwar in der ersten Ausgabe seines *Essay on practical musical Composition* im Jahre 1799 seine Absicht angekündigt, das Wohltemperierte Klavier erstmals herauszugeben, es war aber niemals zu einer Ausführung dieses Vorhabens gekommen. In der zweiten, im Jahre 1812 erschienenen Ausgabe seines genannten Werkes über Komposition schreibt er (11. Kap., „Über Instrumental-Musik", § 21, S. 62): „. . . In der ersten Ausgabe der vorliegenden Abhandlung kündigte ich eine analysierte Ausgabe seiner [J. S. Bachs] achtundvierzig Präludien und Fugen an, das Wohltemperierte Klavier genannt, welche nie vorher gedruckt worden waren. Da aber bald danach drei Ausgaben davon unternommen wurden, in Zürich, Bonn und Leipzig, und da zahlreiche Exemplare von ihnen hierher [nach England] importiert wurden, verzichtete ich auf die beabsichtigte Ausgabe." Aus dem Wohltemp. Klav. hatte KOLLMANN nur – neben zahlreichen Beispielen aus verschiedenen Werken J. S. BACHS und anderer Komponisten – in der ersten Ausgabe seines Kompositionslehrbuches (1799) Präludium und Fuge in C-Dur aus dem 1. Teil, in der zweiten Ausgabe (1812) Präludium und Fuge in C-Dur aus dem 2. Teil abgedruckt. In der ersten Nummer der von ihm herausgegebenen Fachzeitschrift *The quarterly musical Register* (von welcher nur zwei Nummern erschienen) veröffentlichte er bloß eine Notiz über BACH und seine Werke. SCHWEITZER verweist bei seiner Angabe über KOLLMANN auf den Schlußbericht H. KRETZSCH-

theoretisches Werk über Harmonie: „An Essay on Musical Harmony, according to the Nature of that Science and the Principles of the Greatest Musical Authors“ [1], seinem Freunde Ch. Burney gewidmet; im Jahre 1799 folgte „An Essay on practical musical Composition . . .“, kurz danach „A practical Guide to Thorough-Bass“, im Jahre 1806 „A New Theory of Musical Harmony, according to a complete and natural system of that science“, dem Präsidenten und dem Rat der Royal Society gewidmet [2]. Alle diese theoretischen und satztechnischen Werke erlebten mehr als eine Auflage. Er folgt in seinem ersten Harmoniewerk in der Hauptsache Johann Philipp Kirnberger, dessen System in England eingeführt zu haben er mit Stolz behauptet [3] und dessen Theoriewerk er für das beste der bis dahin bekannten hält; nachdem er aber in den zehn Jahren, die der Veröffentlichung seines Werkes folgten, entdeckt hätte, daß dieses System noch unvollständig sei, habe er sich bemüht, diese Mängel zu beseitigen: das Resultat dieser Bemühungen sei sein Buch „A New Theory . . .“, wie er im Vorwort zu diesem Werk schreibt [4].

MARS zur alten Bach-Gesamtausgabe (46. Jg., S. XXIV). KRETZSCHMAR behandelt an dieser Stelle die englische Bachbewegung am Ende des 18. Jhs. und spricht von der „wichtig gewordenen“ Ausgabe des Wohltemp. Klaviers durch KOLLMANN im Jahre 1799! Möglicherweise stand KRETZSCHMAR seinerseits unter dem Einfluß von E. L. GERBERS Biographischem Lexikon (1813), in dessen drittem Teil (S. 91 ff.) es heißt, daß KOLLMANN im Jahre 1799 „Bachs wohltemperirtes Klavier, mit Erläuterungen, in Kupferstich zu London herausgegeben“ habe. Weiterhin lesen wir dort: „Dieser thätige Mann läßt es sich seitdem äußerst angelegen seyn, durch seine Feder die Engländer mit dem, was deutscher Fleiß und deutsche Kunst in der Musik hervorgebracht haben, bekannt zu machen. Dies ist besonders in seinem *Essay on practical Composition* geschehen. Dabey gehört er auch unter die fleißigen Komponisten. Und wenn auch seine praktischen Werke deutschen, durch Haydns, Mozarts und anderer Arbeiten verwöhnten Ohren von minderm Gehalte vorkommen sollten; so haben sie doch ohne Zweifel bey den Engländern ihren vollen Gehalt . . .“

[1] 18 Seiten Einführung, 128 Textseiten und 40 Seiten Notenbeispiele, Großformat.

[2] 84 Textseiten und 36 Seiten Notenbeispiele.

[3] Vgl. die beiden Hauptwerke KIRNBERGERS: 1. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie,* 1773, und 2. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik,* 1774 bis 79; KIRNBERGER wandte sich vor allem gegen RAMEAU, noch mehr gegen dessen Propheten MARPURG; er erkannte nur den Dreiklang und den Septakkord als Ausgangsakkorde für die gesamte Harmonie an, allerdings auf jeder Stufe der diatonischen Leiter.

[4] Der Vollständigkeit halber sei hier die in der Sache nicht völlig zutreffende kritische Darstellung von KOLLMANNS Harmoniewerken durch F. J. FÉTIS in dessen *Biographie universelle des Musiciens,* [2]1866, erwähnt: danach habe KOLLMANN in seinem ersten Werk zwei entgegengesetzte Theorien, nämlich diejenigen von KIRNBERGER und von MARPURG, amalgamieren wollen, wodurch keine einheitliche Linie zustandegekommen sei; KOLLMANN sei sich dessen in den folgenden Jahren bewußt geworden, als er das System von BALLIÈRE kennen gelernt habe, der im Jahre 1764 eine Musiktheorie auf den Tönen des Jagdhorns bzw. der Trompete begründet habe (*Théorie de la Musique*); JAMARD (der tatsächlich von KOLLMANN erwähnt wird) habe in seinem eigenen Theoriewerk im Jahre 1769 (*Recherches sur*

In der Einführung zu seinem ersten Werk gliedert Kollmann den Inhalt der „science of music" in „bloße Harmonie" auf der einen und „praktische Komposition" auf der anderen Seite. Für beides bringt er Parallelen aus dem Gebiete der Sprache. Er beginnt danach mit der Tonleiter, beschäftigt sich eingehend mit dem Problem der verschiedenen Stimmungen (wobei er dem Kirnbergerschen System der ungleichen Temperatur den entschiedenen Vorzug gibt), harmonischen und melodischen Intervallen, dann in mehreren Kapiteln mit den verschiedenen Akkorden. Nach seiner Definition entsteht alle Harmonie aus zwei Akkorden: dem „fundamentalen konsonanten und dem fundamentalen dissonanten Akkord", ferner aus deren Umkehrungen, Vorhalten, Vorwegnahmen und Durchgängen; auch die komplizierteste musikalische Harmonie sei auf diese beiden Akkorde zurückzuführen, deren fundamentale Noten „Fundamentalbaß" genannt werden und die, zusammen mit ihren Umkehrungen, als „wesentliche" Akkorde bezeichnet werden, zur Unterscheidung von den „zufälligen" Akkorden; auf dieser Unterscheidung zwischen wesentlichen und zufälligen Akkorden beruht das von Kollmann seinem Werk zugrunde gelegte Harmoniesystem (d. i. im wesentlichen das Kirnbergersche System), im Gegensatz zu denjenigen Systemen, in welchen jeder Akkord oder jede Tonkombination als wesentlich betrachtet wird. Im Kapitel über „zufällige Akkorde" zitiert Kollmann ausführlich, wie Rameau, Marpurg und Kirnberger diese Akkorde ableiten und verwenden; für ihn wird bei Kirnberger die Aufmerksamkeit des Studenten und des Interpreten durch jeden auftretenden zufälligen Akkord auf einen wesentlichen gelenkt, während dagegen bei Rameau und Marpurg die Aufmerksamkeit von den wesentlichen Akkorden abgelenkt werde und jeder zufällige Akkord wie ein wesentlicher betrachtet und beziffert werden müßte.

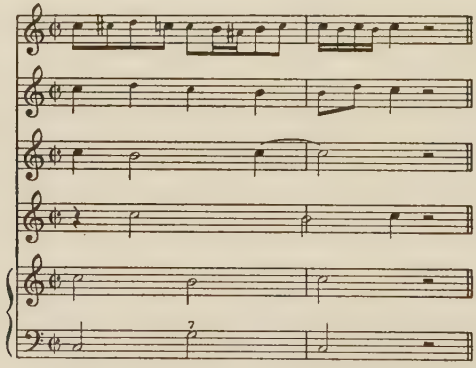
Bei der Darstellung der Kadenzen kommt Kollmann auf den damals so berühmten Akkord der „sixte ajoutée" zu sprechen, wie er von Rameau ge-

---

la théorie de la musique) die Lehre von Ballière ausgebaut und eine komplette Jagdhorntonserie anstelle der bis dahin üblichen diatonischen Skala gesetzt, wobei er die geometrischen Beziehungen in der Berechnung der Intervalle bei Ballière durch arithmetische ersetzt habe, die sich aber auch als falsch herausgestellt hätten. (Auf das genannte Werk von Jamard weist Kollmann nur an einer einzigen Stelle hin, und zwar in seinem ersten, 1796 erschienenen Theoriewerk: 2. Kap. [über Intervalle], 4. Abschn. über Konsonanzen und Dissonanzen, S. 11, im Zusammenhang mit seiner Beschreibung der natürlichen Intervalle 4 : 7 und 7 : 8.) Von Interesse ist diese Erwähnung vor allem deshalb, weil sie, wenn auch mit Fétis' Augen gesehen, einen angeblichen Irrweg zeigt, der durch ein Suchen nach den „natürlichsten" Grundlagen der Musik zustandegekommen sei. Diese Darstellung von Fétis übernahm und wiederholte in ähnlicher Weise L. Chevaillier in seinem umfangreichen Kapitel über „Les Théories Harmoniques" in der *Encyclopédie de la Musique*, 2. Teil, Band „Technique – Esthétique – Pédagogie", Paris 1925, S. 561. Diese Auffassung ist aber in keiner Weise von Kollmann selber belegt, jedenfalls nicht in seinen Theoriewerken. Sie erscheint aber auch deshalb unwahrscheinlich, weil es nicht Kollmanns Art entspricht, einer Namensnennung auszuweichen, wenn es sich um die Herkunft seiner Ideen handelt.

nannt wurde; Kollmann unterscheidet zwei Arten von „unvollkommener Kadenz“: 1. die „halbe Kadenz“ oder „rückwärts laufende vollkommene Kadenz“, die von der Tonika zur Dominante fortschreitet, wobei der erste Akkord ein Dur- oder ein Molldreiklang, der zweite ein Durdreiklang oder ein Dominantseptakkord sein muß; 2. die „wirkliche unvollkommene Kadenz“, die von der Subdominante zur Tonika fortschreitet, in Dur und in Moll; Rameau habe nun in diesen beiden Kadenzfällen dem vorletzten Kadenzakkord jeweils eine Sexte hinzugefügt und diese als eine „wesentliche, aber irreguläre“ Dissonanz (*essential but irregular dissonance*) betrachtet, die, im Gegensatz zur Natur der regulären „wesentlichen“ Dissonanz *(real essential dissonance),* aufsteigen muß; nach Kirnberger sei dagegen diese Sexte keine wesentliche, sondern nur eine durchgehende Note und wird daher in ihrer Fortschreitung auch entsprechend behandelt. (Parry[1], in seinem Artikel „Harmony“ in der ersten Ausgabe von Grove's Dictionary, weist für diesen Akkord nach, daß die verschiedenen Theoretiker ihm fast so viele Wurzeln gegeben hätten, als er Noten enthalte: Rameau ursprünglich die Subdominante, deutsche Theoretiker die zweite Stufe – als Umkehrung des Septakkordes –, A. Day die Dominante – als Umkehrung eines Undezimenakkordes –, Helmholtz wiederum die Subdominante, in Unterstützung von Rameau; offensichtlich hat Parry übersehen, daß sein Landsmann Ouseley[2] eine vierte Ableitung für diesen Akkord feststellte: nämlich von der „doppelten Wurzel“ der zweiten Stufe und der Dominante gemeinsam).

Auf dem Titelblatt von Kollmanns späterem Harmoniewerk, „Eine neue Theorie . . .“, dessen erste Ausgabe im Jahre 1806 erschien, ist als Vignette das folgende Notenbild abgedruckt, das eine konzentrierte Darstellung des gesamten „neuen“ Systems sein soll:



[1] Ch. H. H. Parry, 1848–1918, Professor für Musik an der Universität Oxford und Direktor am Royal College of Music, übte einen überragenden Einfluß in der englischen Musikwelt als Komponist, Wissenschaftler und Lehrer aus.

[2] Frederick A. G. Ouseley, 1825–89, *A Treatise on Harmony,* 1868.

Kollmann gibt die Erklärung dafür im letzten Kapitel: im untersten System befinden sich die beiden einzigen Wurzeln (immer alles auf C-Dur bezogen), aus denen die gesamte Harmonie entspringt, entsprechend der Natur der modernen Tonleiter, nämlich der fundamentale konsonante und der fundamentale dissonante Akkord; im dritten und vierten System (von unten gerechnet) finden sich die Vorhalte und die „Unterbrechungen", die aus der bloßen Synkopation der gleichen Noten entstehen („Unterbrechung" nennt Kollmann das Gegenteil eines Vorhalts, nämlich die Wegnahme eines Teiles vom Werte der Hauptnote, zugunsten eines früheren Einsetzens der nächstfolgenden Hauptnote); im fünften System (wiederum von unten gerechnet) sieht man, wie ähnliche Vorhalte und Unterbrechungen dadurch entstehen, daß diatonische Mittel eingeführt werden, vor, nach oder auf beiden Seiten der gleichen wesentlichen Noten (die durch größere Köpfe bezeichnet sind), im Gegensatz zu den kleineren Köpfen der diatonischen Zwischennoten; im obersten System sind einige chromatische Mittel eingeführt, „als bloße äußerste Weiterführungen ihrer entsprechenden diatonischen Stufen". Jede der in den vier oberen Systemen gezeigten Varianten kann innerhalb jeder einzelnen Stimme der Harmonie verwendet werden; wann immer sie eingeführt werden, einzeln oder vermischt untereinander („soweit das Ohr es ertragen kann"), bleiben die wesentlichen Akkorde oder Noten genau die gleichen wie ohne sie: „... keinerlei wesentliche Akkorde oder Noten entstehen aus irgendeiner erträglichen Kombination als der fundamentale konsonante und der fundamentale dissonante Akkord, wie sie in dem behandelten Beispiel angeführt sind, mit ihren Umkehrungen und mit allen ihren verschiedenen Gattungen, wie sie die moderne Tonleiter hervorbringt ..."

Kollmann wirft in diesem abschließenden Kapitel selber die Frage auf, warum er gerade zwei und nicht einen oder mehr als zwei fundamentale Akkorde zugelassen habe und begründet dann seinen Standpunkt ausführlich; er erhebt den Anspruch, ein *geschlossenes* und *natürliches* System aufgestellt zu haben, wie der Untertitel seines Werkes es besage, im Gegensatz zu seinem ersten Harmoniewerk (siehe S. 263 f.); allerdings handele es sich bei der Harmonie nur um den grammatischen Teil der Musikwissenschaft, wie er im Vorwort betont; den übrigen Teil, über die Natur und die Form musikalischer Stücke, nennt er den rhetorischen, für welchen er im Jahre 1799 eine separate „Abhandlung über praktische Komposition" geschrieben habe.

Im ersten Kapitel seines Spätwerkes, das „von dem vorgeschlagenen System" handelt, gliedert Kollmann die bisherigen Systeme in drei Gruppen:

1. Alle Intervalle und Akkorde werden nach ihrer individuellen Erscheinung betrachtet und erklärt;

2. Intervalle und Akkorde werden nur zum Teil nach ihrer individuellen Erscheinung, zum Teil auf Grund ihrer wirklichen Natur betrachtet;

3. Intervalle und Akkorde werden ganz auf ihre Ableitung hin betrachtet, wobei „eine bloß trügerische Erscheinung von ihrer wahren Natur unterschieden werden kann".

Die Systeme der ersten Gruppe scheinen einfach zu sein, sind es aber in Wirklichkeit keineswegs: sie kennen keine Regeln, nach denen Falsches von Echtem, Schein von Sein unterschieden werden könnte; die Vielzahl der individuellen Erscheinungen in diesen Systemen verlangt eine entsprechende Vielzahl von Regeln; falls man auf Grund der Häufigkeit der Erscheinungen allgemeine Regeln aufstellen wollte, so müßte man entsprechend zahlreiche Regeln für die Ausnahmen einführen. Diese Systeme waren als Erklärung für harmonische Erscheinungen möglich, solange nur wenige Akkorde und Fortschreitungen als regulär erlaubt waren; sie wurden aber sofort beiseite gelegt, als die Lehre eines Fundamentalbasses anerkannt wurde.

Zur zweiten Gruppe rechnet Kollmann das Rameausche System (auf Grund des im Jahre 1722 veröffentlichten „Traité", der im Jahre 1752 ins Englische übersetzt wurde[1]). Nach Kollmann „besteht das grundlegende Hauptprinzip in Rameaus System darin, daß jede Harmonie auf einen regulären fundamentalen Baß zurückführbar ist, als *Beweis* von ihr. Und in dieser Hinsicht ist das System völlig richtig. – Aber sein Erfinder bemühte sich, dieses grundlegende Prinzip mit jenem älteren in Übereinstimmung zu bringen, das jedes Intervall und jeden Akkord nach seiner *individuellen Erscheinung* betrachtet und erklärt; und diese Bemühung brachte ihn zu dem Irrtum, einige Vorhalte als eine Art von wesentlichen Akkorden zu erklären, unter der Bezeichnung ‚Suppositionsakkorde' . . ." Kollmann hält es für bemerkenswert, wie Rameau erfaßt hätte, daß alle seine Suppositionsakkorde als reine Vorhalte erklärt werden könnten. In ähnlicher, nur noch stärkerer Form habe Roussier in seinem „Traité des Accords" 1764 von Vorhalten gesprochen[2]. Marpurg unterscheide sich von Rameau insofern, als er (in seinem Handbuch des Generalbasses, 1755) die supponierten Terzen zu fundamentalen Noten mache; aber die ganze Lehre der Akkorde durch Sup-

[1] Auf Grund von Kollmanns Formulierung wäre anzunehmen, daß der *Traité* seinerzeit vollständig ins Englische übersetzt worden ist; dagegen sprechen sämtliche offiziellen bibliographischen Quellen (Kataloge der British Museum Library, der Library of Congress in Washington u. a. m.) nur von einer englischen Übersetzung des III. und IV. Teiles des *Traité* im 18. Jh. Wahrscheinlich ist, daß Kollmann sich durch den englischen Titel des dritten Teiles zu der irrigen Auffassung verleiten ließ, daß es sich um eine vollständige Übersetzung handele. Diese Vermutung läßt sich weiterhin durch die Tatsache stützen, daß bei der 2. Aufl. der Übersetzung des dritten Teiles und bei der von Kollmann angeführten Übersetzung Erscheinungsjahr und Wortlaut des Haupttitels identisch sind. Auch Burney verfiel wohl dem gleichen Irrtum: Am Ende des letzten Bandes seines großen Geschichtswerkes (1789) führt er „Rameau's Treatise on Music, translated 1752" auf.

[2] Abbé Roussier war Schüler von Rameau. Der vollständige Titel des genannten Werkes lautet: *„Traité des Accords et de leur Succession selon le système de la Basse Fondamentale."*

position sei sowieso ein Irrtum, da es sich, wie gesagt, bei ihnen nur um Vorhalte handele.

Ebenso wie Rameau gehöre auch Tartini in diese zweite Gruppe mit seinem „Trattato di Musica", 1754, und seinem „De Principii dell' Armonia Musicale", 1767: Tartini verstünde (nach Stillingfleets Übersetzung[1]) unter dem Begriff „System" nur einen kompletten Akkord an sich, nicht aber die Verbindung zweier Akkorde.

Alle bisher über Harmonie geschriebenen Werke hätten mehr oder weniger der alten Methode gehuldigt: jedes Intervall und jeden Akkord nur an sich zu betrachten; je mehr man das aber tue, desto komplizierter müsse das System werden: wenn Regeln für tausend Kombinationen gegeben worden sind, so seien viele andere Fälle noch nicht eingeschlossen, die mit Erfolg in der Komposition benutzt wurden. Zur dritten und letzten Systemgruppe gehöre demnach einzig und allein Kirnberger, der aber leider auf halbem Wege stehengeblieben sei: mehr als die Hälfte aller Noten und Kombinationen, die in der Musik von Nutzen seien, würden von ihm allzu willkürlich abgetan und nicht in sein System einbezogen, so daß es unvollständig geblieben sei. In Ergänzung zu Kirnberger sei er – Kollmann – selber nun seit dem Jahre 1799 auf Grund seiner Studien und seiner Lehrtätigkeit zu einem erweiterten und vollständigen System gelangt, in dem jede einzelne Note durch eine „positive Regel" erfaßt werde: nicht nur die hauptsächlichsten und wesentlichsten, wie bei Kirnberger, sondern ebenso systematisch auch alle unwesentlichen und zufälligen Noten. Kollmann, der im allgemeinen einen sehr sachlichen Ton anschlägt, auch wenn er von seinen Gegnern spricht, kann sich hier nicht der folgenden Bemerkung enthalten: Ähnlich, wie Amerika vor seiner Entdeckung durch Europäer immer existiert habe, so habe sein System in den natürlichen Gefühlen aller bisherigen guten Autoren und Komponisten existiert; denn alle guten Traktate und Kompositionen zeigten, daß ihre Autoren das gefühlt hätten, was er in seinem System und dessen Ordnung beweise, wenn auch diese Autoren es nicht in Form einer vollständigen Theorie hätten erklären können; je stärker die natürlichen Gefühle dieser Autoren gewesen wären, desto weniger hätten ihre Kompositionen die Regeln seines Systems überschritten. Diese Tatsache trete klar anhand der Kompositionen von Rameau, Tartini, Marpurg und anderen berühmten Komponisten in Erscheinung, deren Theorien sich von denjenigen unterscheiden, welche sein Werk darbietet.

---

[1] B. Stillingfleet, 1702–71, englischer Schriftsteller, beschäftigte sich mit Botanik, Agrikultur, Poesie und Musik; sein letztes Werk, auf das sich Kollmann hier beruft, erschien anonym im Jahre 1771 und ist eine kommentierte Analyse von Tartinis *Trattato;* Burney hatte dieses Werk von Stillingfleet sehr gelobt, der ein ebenso starker Gegner Rameaus, wie Anhänger Tartinis ist, dessen *Trattato* er Musikliebhabern in leichterer Form erklären will, wie er im Vorwort schreibt.

Den Inhalt seines neuen Systems faßt Kollmann in seiner Generalbaß-Anleitung 1807 in die Worte zusammen: „. . . alle Intervalle und Akkorde, die mit anderen in Verbindung stehen, sollen nicht nur für sich allein, sondern auch entsprechend denjenigen Qualitäten betrachtet werden, die sie durch diese Verbindung erhalten; und jede Note sollte genau so positive Regeln haben, wie sie einen positiven Klang bezeichnet . . .“

Ohne Zweifel ist Kollmanns theoretisches Gesamtwerk das bedeutendste in England innerhalb der Periode zwischen Rameaus Tod (1764) und der Veröffentlichung von Alfred Days Harmoniesystem (1845). Sowohl hinsichtlich seiner Geschlossenheit und Systematik, als auch hinsichtlich seiner progressiven Einstellung überragt es andere Theoriewerke des damaligen England, wie diejenigen von William Jones („A Treatise on the Art of Music“, 1784), Matthew P. King („A General treatise on Music“, 1800) oder William Crotch („Elements of musical Composition“, 1812). Da der Autor aber ein Ausländer war, der sich noch dazu bewußt an einen Meister seines Herkunftslandes (Kirnberger) anschloß, war seinem Werk eine Wirkung in die weitere Zukunft verwehrt; sein Einfluß blieb an die Person des Verfassers und an dessen unmittelbaren Wirkungskreis gebunden.

Zur Musikgeschichte der Stadt Zörbig im 17. Jahrhundert

von

WERNER BRAUN

Der Name der alten kursächsischen Kleinstadt Zörbig bei Halle ist der gegenwärtigen Musikforschung eigentlich nur in Verbindung mit der Person Thomas Selles ein Begriff, weil dieser um die Geschichte des norddeutschen Geistlichen Konzerts, der Historienvertonung und des Liedes so verdiente Meister seinem Namen die Herkunftsbezeichnung „Cervicca Saxone" beizufügen pflegte. Die Stadt verdient aber noch in einer anderen Hinsicht Beachtung. Hier findet man nämlich sieben im wesentlichen wohlerhaltene Quartbände, welche in gut lesbarer Reinschrift wichtiges kirchliches Musikgut des Zeitraumes zwischen 1570 und 1615 in unvollständigen Stimmen enthalten[1]. Wenn wir auch nicht wissen können, ob und in welcher Weise die darin enthaltenen Stücke in Zörbig gesungen worden sind, erschien es doch wünschenswert, eine Gesamtcharakterisierung der Sammlungen mit einer Darstellung der Zörbiger Musikverhältnisse im frühen 17. Jahrhundert zu verbinden, um auch die bisher kaum erforschte Umwelt des am 23. 3. 1599 hier geborenen[2] Thomas Selle bis zu seiner vor 1615 erfolgten Übersiedlung an die Thomasschule zu Leipzig[3] zu beleuchten.

I. Die erhaltenen Musikalien der alten Zörbiger Kantorei

Die Zörbiger Musikalien sind bis heute nahezu unbekannt geblieben. Das mag daran liegen, daß ihre erste Erwähnung an einer abgelegenen Stelle erfolgte[4].

---

[1] Im Besitz der Kirche in Zörbig. Herrn Museumsleiter O. Schmidt sei auch an dieser Stelle für seine unermüdliche Hilfe und für die großzügige leihweise Überlassung der Musikalien gedankt.

[2] Das Geburtsdatum wird in der Umschrift zu seinem bekannten Porträt genannt. Die erhaltenen Zörbiger Kirchenbücher stammen aus einer späteren Zeit (A. Werner, *Zum Gedächtnis eines Hamburger Stadtkantors*, Monatsschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst V, Göttingen 1900, S. 191 f.).

[3] S. Günther, *Die Geistl. Konzertmusik v. Thomas Selle nebst einer Biographie*, Diss. Gießen 1935, S. 2.

[4] Reinhold Schmidt, *Mitteilungen über die Kirche in Zörbig*, Neue Mtlgen. a. d. Gebiete histor.-antiquar. Forschungen, Veröffentlichung des Thüring.-Sächs. Vereins f. Erforschung d. vaterländ. Altertums, Bd. XXII, Halle 1906, S. 247.

Auch A. Werners ungenaue Notiz, die Zörbiger Stimmbücher enthielten „5- bis 8st. geistliche Gesänge deutscher und italienischer Meister" und seien einem Sammelwerk entnommen, „das der Torgauer Kantor Abraham Schadaeus [Schade] in 4 Teilen zwischen 1611 und 1617 herausgab"[1], war nicht geeignet, das Interesse an den Handschriften zu wecken, denn das „Promptuarium"[2] konnte damals noch in mehreren Druckexemplaren leicht erreicht werden. Werner entnahm seine Kenntnis offenbar einzelnen losen Registerblättern mit der Überschrift:

„CATALOGUS SACRARUM HARMONIA-
rum, partim è Promptüario Musico Abrahami
Schadaei, partim ex alijs aütoribus collectarum."

Die Überschrift zeigt, daß Werners Urteil eine unzulässige Verallgemeinerung ist, und ein Vergleich der einzelnen Nummern des Inhaltsverzeichnisses mit denen der Bände läßt das *Promptuarium* noch mehr in den Hintergrund treten: Die Zörbiger Musikalien sind Überreste einer alten Kantoreibibliothek, welche einst aus drei selbständigen Sammlungen mit je 8 Stimmbüchern bestanden hat. Das Register trifft nur für eine dieser Sammlungen zu. Zwei Teile der Zörbiger *Harmoniae Sacrae* – wie wir die Sammelhandschriften kurz bezeichnen wollen – sind mit je 3 Büchern auf uns gekommen, während ein dritter Teil nur durch ein Stimmbuch belegt ist. Der Verlust der übrigen Stimmen zu den insgesamt etwa 900 Sätzen ist in manchem Einzelfall bedauerlich, im ganzen gesehen jedoch verschmerzbar, weil die meisten Stücke in zahlreichen weiteren zeitgenössischen Quellen überliefert und viele von ihnen in Neuausgaben heute bequem zugänglich sind. Die Zörbiger Motetten sind also nicht so sehr wegen der vereinzelten Unica von Wert, sondern vor allem deswegen, weil sie von neuem davon Zeugnis ablegen, wie sehr auch die kleinsten kursächsischen Städte in die europäische Musikkultur des ausgehenden 16. Jahrhunderts einbezogen waren, bevor unter dem Eindruck politischer und weltanschaulicher Wandlungen eine völlige Strukturveränderung der deutschen Musikorganisation und des musikalischen Ausdruckswillens überhaupt erfolgte.

Um die Sammlungen wissenschaftlich zu erschließen, wurde ein thematischer Katalog der einzelnen Stücke angefertigt und deren Herkunft bestimmt[3]. Die wichtigsten Motetten wurden auf Mikrofilm aufgenommen[4].

---

[1] A. Werner, *Zur Geschichte der Kantorei in Zörbig*, Bitterfeld 1927, S. 5. Ähnlich äußerte er sich auch in seiner *Musikpflege in Stadt und Kreis Bitterfeld seit der Reformation*, 1931, S. 90 f.

[2] Den genauen Wortlaut dieses und der folgenden gekürzten Titelzitate von Sammeldrucken findet man bei R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI u. XVII. Jhs.*, Berlin 1877.

[3] Diese Arbeit haben in dankenswerter Weise Fräulein stud. phil. J. König und die Herren stud. phil. S. Flesch und F. Hirsch durchgeführt.

[4] Katalog und Filme befinden sich im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Halle.

Eine Gesamtcharakteristik der Zörbiger Musikalien hat zunächst ihre stoffliche Einheitlichkeit hervorzuheben. Als Textvorlagen dienten in der Regel die verschiedenartigsten Ausschnitte aus einzelnen Psalmen und Evangelien, die mitunter in mehreren Vertonungen zur Wahl gestellt wurden[1]. Die *Harmoniae Sacrae* stellen damit einen gewichtigen Beitrag zum Thema „Evangelienvertonungen" dar, welches H. J. Moser unter Bezugnahme auf die Perikopenordnung ausführlich abgehandelt hat[2]. Vom 1. Advent bis zum Ende des Kirchenjahres hat der Schreiber, der, von einigen späteren Nachträgen abgesehen, in allen Bänden der gleiche ist, unter genauer Berücksichtigung der Feste und Sonntage ein reiches Repertoire bester de tempore-Musik zusammengetragen. Zwischendurch oder daran anschließend sind die Gesänge für besondere Gelegenheiten („Carmina nuptialia", Motetten „ad placitum") eingesetzt, die keine feste jahreszeitliche Bindung besaßen. Da um 1640 der Aufbau des Gottesdienstes in der benachbarten Ephoralstadt Delitzsch, welcher die Zörbiger Pfarre unterstand, ausführlich beschrieben worden ist[3], können die Motetten unserer Handschriften liturgisch lokalisiert werden. Demnach erklang im Hauptgottesdienst eine „anmuthige Mutet" im Anschluß an die Evangelienlesung. Auch nach der Predigt fand eine Musik statt, die 1640 allerdings schon im Sinne des Konzerts definiert wird. Ferner sang man in der Mittagspredigt und in der Kommunion.

Auch in musikalischer Hinsicht sind die sieben Motettenbände einander ähnlich. Das geringstimmige Konzert fehlt noch gänzlich; der Boden der „Motette" ist noch nicht verlassen. Dieser Einheitlichkeit gegenüber steht die Menge der im einzelnen benutzten Stilmittel. Spätniederländische Polyphonie und venezianische Klangsinnlichkeit, objektiviertes Wort-Ton-Verhältnis und Ansätze zu einer monodischen Gesinnung sind die Endpunkte einer reichen musikalischen Ausdrucksskala, in welcher jede der Sammlungen zeitlich und stilistisch ihren eigenen Ort innehat.

Harmoniae Sacrae I (Zörbiger Sign. 51)

Es handelt sich um eine Baßstimme ohne Umschlag im Seitenformat 30,8 mal 19,4 cm. Von insgesamt 249 Blättern ist nur eine Seite unbeschrieben. Am Anfang und wahrscheinlich auch am Ende sind einige Blätter verloren gegangen. Der Band beginnt mit dem Rest des zweiten Stückes, einer Messe.

Stofflich unterscheidet sich diese Sammlung von den anderen durch die hohe Anzahl echter liturgischer Stücke. Der größte Teil der 25 Messen stammt von J. Gallus (8 Zyklen) und von Orlando di Lasso (7 Zyklen), dessen Ordinarienvertonungen in protestantischen Gebieten noch längere Zeit als vor-

[1] So hat man z. B. den auch in mehreren römischen Propriumstücken verwendeten Psalm *Jubilate Deo omnis terra* in einer der Sammlungen mit 9 Vertonungen bedacht.

[2] H. J. Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig 1931; vgl. bes. das Kap. „Die Evangelienmotette 1520–1680 im Perikopenkreis".

[3] Vorwort zum Delitzscher Kantional des Kantors Chr. Schultze.

bildlich gegolten haben[1]. Mit wenigen Ausnahmen (z. B. die betr. Werke von M. Asola und J. Knöfel) sind sämtliche Messen über Modelle gearbeitet, die z. T. in enger Berührung zur sonntäglichen Schriftlesung standen[2]. Eine interessante Übergangsform auf dem Wege zur Missa brevis mit den Sätzen Kyrie und Gloria, die in den Zörbiger Büchern nahezu vollendet ist, bilden fünf Ordinarien, welche das Sanctus, nicht aber das Agnus Dei bewahrt haben. Das ist z. B. bei den Gallus'schen Parodiemessen Nr. 19 und 111 der Fall[3]. Der allgemein übliche Ersatz ausgelassener Teile durch deutsche Lieder muß auch hier angenommen werden. Von den Propriumteilen der Messe finden wir lediglich den Introitus mit 12 Vertonungen (davon 8 von Georg Otto und 2 von L. Lechner) gut vertreten.

In der Vesper war das Magnificat von besonderer Bedeutung, weil es „gewissermaßen das Ordinarium" dieses Nebengottesdienstes darstellt[4]. Es ist in Zörbig ähnlich reich wie die Messe mit 24 Kompositionen (je 8 von M. Varotto und V. Ruffo, 7 von F. Guerrero und 1 anonyme) vertreten. Der in einigen reformatorischen Ordnungen belegte Psalmtonwechsel nach festen Zeiten[5] ist auch hier zu beobachten. Die Reihe beginnt in der Adventszeit mit dem 4. Ton. Der 1. Ton ist für das Fest Annuntiationis Mariae, für Jubilate und den 10. Sonntag nach Trinitatis vorgesehen. Lied- oder motettenhafte Einlagen zwischen den einzelnen Magnificatversen sind im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen Quellen[6] in Zörbig vermieden worden. Zu den liturgischen Stücken sind schließlich noch die Hymnen zu zählen, welche gleichfalls in der Vesper erklangen.

Die stilistische Haltung dieser Sammlung wird noch durchaus durch die Vorherrschaft der spätniederländischen Motette geprägt. Über zwei Drittel der Stücke sind 4 bis 7stimmig. Die Klangqualität mehrerer gegeneinander gesetzter Musiziergruppen ist wohl bekannt, aber noch nicht grundsätzlich ausgenützt worden. Unter den zahlreichen niederländischen Autoren des Bandes (A. Utendal, A. Pevernage, J. Regnart, J. de Castro u. a.) ragt mit 49 Belegen Orlando di Lasso heraus. Von seinen deutschen Nachfolgern, die man in einer Gruppe der „älteren Lasso-Nachfolger"[7] vereinigt hat, ist Jakob Gallus besonders ausgezeichnet worden, welcher mit 50 Musikstücken Lasso

---

[1] Vgl. E. Schild, *Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. u. 18. Jh.*, Diss. Gießen 1934, 3. Kap.

[2] Vgl. auch Moser, a. a. O., S. 51 ff.

[3] NA der vollständigen Messen durch P. A. Pisk in DTÖ, 42. Jg., Wien 1935, S. 1 und S. 18.

[4] J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 233.

[5] Handb. d. Dt. Ev. Kirchenmusik, Bd. I, Der Altargesang, Göttingen 1941, S. 38, Anm.

[6] C.-H. Illing, *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel-Berlin 1936, Katalog.

[7] A. A. Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones sacrae von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel-Berlin 1935.

sogar übertroffen hat. Dieser „Liebling der sächsischen Kantoreien“ [1] wußte bekanntlich in besonderem Maße neue Gliederungsmittel wirksam einzusetzen [2]. Sein feines Verständnis für klangliche Effekte ließ ihn häufig schon zu rein akkordischer Satzweise übergehen. Nebst ihm ist der Danziger Kapellmeister Johann Wanning bedeutsam gewesen, dessen einst sehr geschätzte Evangelienvertonungen aller Sonn- und Festtage trotz Mosers eindringlicher Hinweise heute nur wenig bekannt sind. Auch der mit 11 Werken vertretene in Lüneburg tätige Johann Chustrovius und der mit 8 Motetten ausgezeichnete Magdeburger Daniel Palladius mögen heute Namen ohne Begriffshintergrund darstellen. Ganz zu schweigen von kleineren Meistern wie dem Zeitzer Organisten(?) Philipp Avenarius [3], dem Altenburger Kantor Melchior Bischoff, dem Mansfelder David Thusius und dem nur aus wenigen Kompositionen bekannten Paul Preschner.

Den Deutsch-Niederländern gegenüber sind die Italiener und Spanier verhältnismäßig spärlich vertreten. Mit 13 Sätzen steht der Spanier L. da Victoria, dessen Motetten dem Palestrinastil zugerechnet werden [4], an der Spitze. Palestrina selbst befindet sich mit 7 Motetten im Hintergrund. Er war bekanntlich im damaligen protestantischen Deutschland bei weitem nicht so geschätzt wie sein universaler Zeitgenosse Lasso. Neben ihm sind verschiedene Italiener von Bedeutung, die in ähnlicher Weise eine musikalische „Idealisierung des Wortausdrucks“ [5] zum Ziele hatten: N. Asola (gest. 1609), M. A. Ingegnieri (1545–1592), C. Porta (1530–1601), sein Schüler A. Stabile u. a.

Venedig, dessen prunkhafter Repräsentationsstil wenig später die deutsche Musik maßgebend beeinflussen sollte, ist vorerst nur mit A. Gabrieli (7 Werke) stärker vertreten.

Harmoniae Sacrae II (Sign. 59 e, f, g)

Format: 32 × 20 cm. Der *Altus* besteht aus 344 beschriebenen Seiten und einem Seitenbruchstück. Er ist sehr stark beschädigt und bricht bei Nr. 273 zur Hälfte ab. Die *Quinta Vox* umfaßt 258 Seiten und die *VI. Vox* 371 Seiten, von denen eine unbeschrieben ist.

Diese Sammlung ist mit der soeben besprochenen nahe verwandt: mehr als 30 Stücke (darunter die 8stge. figurale Johannespassion des J. Gallus [6]) sind identisch. Eine grundsätzliche Stiländerung ist also nicht erfolgt. Die Sympathien sind unverändert auf J. Gallus konzentriert. Trotzdem ist eine

[1] H. Kretzschmar im „Grenzboten“, 1895, S. 23.

[2] A. A. Abert, a. a. O., S. 81 f.

[3] A. Werner, *Städtische und Fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922, S. 21.

[4] H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 291.

[5] K. G. Fellerer, *Gesch. der kathol. Kirchenmusik*, Düsseldorf ²1949, S. 82 ff.

[6] Veröff. von E. Bezecny und J. Mantuani in DTÖ XII, 1, Wien 1905, 123 ff.

leichte Akzentverschiebung unverkennbar. Gebürtige Niederländer sucht man nunmehr außer Lasso vergeblich. Dieser ist wie Palestrina nur noch zweimal berücksichtigt. An ihre Stelle sind die Meister getreten, welche die zu neuer Blüte gelangte Mehrchörigkeit in starkem Maße gepflegt haben. Die Stimmenanzahl ist auf 7 bis 24 gestiegen, wobei die 8-stimmigen Sätze überwiegen. Venedig ist mit 13 Werken von A. Gabrieli, 22 von G. Gabrieli und 12 von Cl. Merulo klar in den Vordergrund gerückt. Aber auch die Deutsch-Venezianer nehmen viel Raum ein: so folgt der Magdeburger Kantor Friedrich Weißensee, dessen berühmtes *Opus melicum* 1602 im Druck erschien, mit 33 Motetten gleich hinter Gallus. Das Werk des Hamburgers Hieronymus Praetorius (18 Nummern) ist in sein entscheidendes Stadium getreten. Man hat hervorgehoben, daß dieser Meister in einem Zeitalter vorwiegend objektiver Textauffassung besonders in der bildhaften Deklamation seiner Spätwerke eine bemerkenswerte Ausnahmestellung einnahm[1]. Daß auch die volkstümlich motettische Diktion des Thüringers M. Vulpius[2] (16 Motetten) in diesen Bänden gebührend berücksichtigt wurde, ist beinahe selbstverständlich. Der Bestand an Werken H. L. Haßlers ist den *Harmoniae Sacrae I* gegenüber fast auf das Doppelte gestiegen. Weiterhin bilden dessen *Cantiones sacrae* (1591) die bevorzugte Quelle. Die fortschrittlichen *Sacri concentus* von 1601 sind nur einmal benutzt worden[3]. Im allgemeinen überwiegt die Generation der zwischen 1560 und 1570 Geborenen. Unter ihnen begegnen wieder einige Werke von fast unbekannten deutschen Kleinmeistern. Von Martin Bundschuch verzeichnen die Bibliographien ein einziges Werk. Auch die Kenntnis über den Mansfelder G. Engelmann, den Helmstedter Kantor Arnold Grothusius, den in Salzwedel wirkenden Petrus Heinsius, den aus Weißenfels gebürtigen[4] Heinrich Steuccius, der sich besonders als Komponist weltlicher Lieder einen Namen machte, und den Zwickauer Kantor Johann Stollius ist äußerst gering. Die stärkere Berücksichtigung der deutschen Sprache, die in der vorigen Sammlung nur dreimal angewendet worden ist, verdient hervorgehoben zu werden. Allerdings nehmen sich die 15 deutsch textierten Motetten unter den 275 Nummern der *Harmoniae Sacrae II* einsam genug aus.

Harmoniae Sacrae III (Sign. 59 a, b, c)

Seitenformat: 30,9 × 19 cm. Der Band 59 d umfaßt 291 beschriebene Seiten. Auf der Deckelvorderseite ist eine VI zu erkennen. In den Band 59 a (306 beschriebene Seiten) sind 2 vereinzelte Sopranstimmblätter als Überreste eines verlorenen Stimm-

[1] A. A. Abert, a. a. O., S. 92 f.

[2] Vgl. H. H. Eggebrecht, *M. Vulpius, Leben und Werk,* Diss. Halle 1949 (maschinenschriftl.), bes. S. 82.

[3] Nr. 174: *A Domino factum est.* NA in H. L. Hasslers Werken, III, DTD Bd. 24/25, Leipzig 1906, S. 130 ff.

[4] A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jhs.*, Leipzig 1911, S. 14.

buches eingelegt. Band 59 b (192 beschriebene Seiten) war die VIII. Stimme. Ihr liegt das unvollständige Register der Sammlung bei.

Diese Sammlung ist zweifellos die jüngste der Zörbiger Motettenbestände, denn fast sämtliche Nummern der 3 Teile des Schadaeus'schen *Promptuariums* (1611–13) sind übernommen worden. Ein eingelegter Zettel von der Hand des Hauptschreibers mit dem Chronogramm:

„Laudamus veteres, sed nostris utimur annis
Anno Christi
ReX et reDeMptor noster, tIbI sIt LaVs, honor et gLorIa"

ergibt das Jahr 1619 als mutmaßlichen Entstehungstermin. Dieser Spruch charakterisiert gleichzeitig sehr treffend die modernistischen Bestrebungen des Sammlers. Nunmehr sind auch die deutschen Lasso-Nachfolger weitgehend ausgeschaltet: die italienische Musik beherrscht das Bild. Eine jüngere Generation ist tonangebend. In einzelnen Sätzen dieser letzten Sammlung kommt der Geschmackswandel ganz deutlich zum Ausdruck. So hat A. A. Abert das Stück „Vere languores nostros" (in Zörbig Nr. 56) des Genueser Kapellmeisters Simone Molinaro wegen seiner „Schmerzenschromatik" und die Hoheliedmotette „Surge speciosa mea" (in Zörbig Nr. 197) des gleichen Komponisten wegen des unverkennbaren Strebens nach Einzelausdeutung ausdrücklich herausgestellt[1]. Auch die Motette „Buccinate" (in Zörbig Nr. 260) des in Venedig an S. Marco wirkenden Giovanni Croce hob die gleiche Verfasserin wegen des neuen madrigalischen Bewegungsdranges als bemerkenswert hervor[2]. Noch moderner im Sinne subjektiver Textinterpretation sind die 8-stimmigen Motetten Luca Marenzios, von dem die auch von A. A. Abert gerühmte Motette[3] „Exurgat deus" (in Zörbig Nr. 106) erwähnt sei. Alle diese Beispiele fand der Schreiber in dem Schadaeus'schen *Promptuarium* vor. Die Aufnahme „anderer Autoren", von der der Registertitel spricht, hat den Schreiber jedoch davor bewahrt, so ausschließlich in einen vorwiegend neuitalienisch orientierten Kurs einzuschwenken, wie das der Sammler A. Schadaeus als Rektor zu Speyer tat. Allerdings ist nur ein einziges deutsch textiertes Stück vorhanden. Noch ist nicht die Großzeit Sachsens angebrochen. Außer dem Leipziger Nicolai- und späteren Dresdener Kreuzkantor Samuel Rüling (gest. 1626), von welchem bisher nur 6 Werke bekannt waren, ist kein Komponist dieses musikbegabten Stammes aufgenommen worden. Mit 35 doppelchörigen Sätzen aus den *Sacri concentus* I und II (1601 und 1614) von A. Gumpelzhaimer kommt ein letztes Mal ein Vertreter jenes seit Gregor Aichinger, Christian Erbach, H. L. Haßler, Bernhard Klingenstein u. a. so wichtigen Augsburger Musikkreises zu Gehör. Unter diesen Motetten befinden sich einige besonders kostbare Stücke, z. B. das „Domine Jesu

[1] A. a. O., S. 168 f.
[2] Ebda., S. 162.
[3] Ebda., S. 164.

Christe", welches man als die „unstreitig bedeutendste, wahrhaft inspirierte" Komposition des Meisters bezeichnet hat[1]. Auch der Hamburger H. Praetorius erfreute sich noch einiger Beliebtheit. Seine 8 Werke sind größtenteils den *Cantiones variae* von 1618 entnommen[2].

Nachdem diese Sammlung sehr einfach zu datieren war, erscheint es wünschenswert, die Entstehungszeiten der beiden älteren gleichfalls festzulegen. Dabei können die Erscheinungsjahre der mutmaßlichen Druckvorlagen gute Dienste leisten. Allerdings muß im Auge behalten werden, daß die berühmten Sammeldrucke nicht ohne Einschränkungen herangezogen werden können, da sie meist auf bereits gedruckte und z. T. sehr verbreitete Quellen zurückgehen. So wird man z. B. der Tatsache, daß insgesamt 5 Titel der *Harmoniae Sacrae II* und *III* bei E. Bodenschatz 1621 wiederkehren, keine besondere Bedeutung beimessen. In diesem Fall haben sich eben zwischen zwei verschiedenen Sammlungen zufällige Berührungspunkte ergeben. Jedenfalls läßt die ganze stilistische Haltung besonders der zweiten Sammlung eine so späte Einordnung nicht zu. In manchem Falle kann der Beweis erbracht werden, daß der Sammler des Zörbiger Repertoires auf eine im Sammeldruck gut erreichbare Fassung verzichtet und statt dessen die authentische benutzt hat. So z. B. gelangte die Gabrielische Vertonung des Textes „Domine exaudi orationem meam" in *Harmoniae Sacrae III* (Nr. 255) nicht in der 6-stimmigen Bearbeitung, wie sie bei Schadaeus steht, sondern in der 8-stimmigen aus den *Symphoniae Sacrae I* von 1597, die von keinem Sammeldruck aufgenommen worden ist, nach Zörbig[3]. Zahlreiche weitere Stücke italienischer Autoren sind aus den Originalausgaben übernommen worden. Noch differenzierter ist die Quellenschichtung innerhalb des deutschen Sprachgebietes, weil sich hier die handschriftliche Weitergabe oft vor und außerhalb der Drucklegung vollzogen hat[4].

Die *Harmoniae Sacrae I* verdanken ihren Bestand an Werken italienischer Autoren in erster Linie dem *Corollarium* von 1590. Auch die Zusammenstellung des Nürnberger Sammlers Lindner von 1588 und die *Harmoniae miscellae* L. Lechners sind gelegentlich ausgenutzt worden. Für die flämischen Meister war Joanellus (1568) als Quelle zuständig. Die Hauptmasse dieser ältesten Zörbiger Zusammenstellung stammte jedoch aus authentischen Ausgaben, die durchschnittlich etwa zwischen 1580 und 1590 erschienen waren.

---

[1] O. Mayr in DTB X, 2, Leipzig 1909 (*Adam Gumpelzhaimer, Ausgewählte Werke*), S. LXVIII; NA der Motette auf S. 23.

[2] Ein Verzeichnis der einzelnen Stücke des Hamburgers gibt H. Leichtentritt nach der alten, von Praetorius selbst veranstalteten GA in DTD Bd. 23, Leipzig 1905, S. X f.

[3] Vgl. das Inhaltsverzeichnis dieser Publikation bei R. Wiesenthal, *Giovanni Gabrieli. Ein Beitrag zur Geschichte der Motette*, Diss. Jena 1954 (maschinenschr.), S. 155.

[4] Z. B. scheint Nr. 108 aus *Harmoniae Sacrae* III von H. Praetorius („Magnanimum dulci modulo") ein handschriftliches Unicum zu sein.

Sammelhandschriften mit ähnlichem Inhalt aus der Stadtbibliothek Breslau datieren aus dem ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert[1]. Man ist daher versucht, unseren Band um das Jahr 1600 anzusetzen.

Die darauf folgende Sammlung hat bedeutend stärker aus den Sammeldrucken geschöpft. Das *Corollarium* und die Lindnerschen Ausgaben (1585 und 1588) sind gleichfalls für eine Reihe von Stücken die Quelle gewesen. Auch aus dem berühmten *Florilegium* des E. Bodenschatz (1603) sind einige Sätze nach Zörbig gewandert. Als wichtigste Vorbilder haben jedoch die Publikationen des Nürnberger Organisten Caspar Hasler von 1598 und 1600 zu gelten, aus denen wir mindestens 60 Nummern in Zörbig wiederfinden. Da die Motetten von H. Praetorius, M. Vulpius und F. Weißensee einen breiten Raum in diesen Zörbiger Bänden einnehmen, wird man sie um 1610 einordnen. Tatsächlich verbuchen die Zörbiger Kirchenrechnungen zwei Jahre später einen größeren Ausgabeposten für 8 Stimmbücher[2], der auf dies Repertoire zutreffen könnte[3]:

„Gemeine Außgaben 1612.
2 f 3 gl für Partes 8 v. zu Bitterfeldt gekaufft und hat der Rahdt auch so viel darzu gegeben."

Diese Notiz gibt gleichzeitig einen wichtigen Hinweis über die Herkunft der Bände: sie sind also nicht in Zörbig, sondern höchstwahrscheinlich im benachbarten Bitterfeld entstanden. Eine eigentümliche Bestätigung dieser Vermutung vermitteln die Bücher selbst. Die Einbandpappen, einst aus einzelnen Briefen und Notenhandschriften mühevoll zusammengeklebt, sind im Laufe der Zeit auseinandergefallen und auch z. T. mit Gewalt auseinandergelöst worden. Dadurch bekommen wir Einblick in eine ausführliche Korrespondenz zwischen Georg Förster, Bürger und Fleischhauer zu Wittenberg, seiner Frau Katharina und dem Bruder des Wittenbergers, dem „wohlgelahrten Herrn" Andreas Förster, „Ludimoderatori" bzw. „Schulmeister" in Bitterfeld[4]. Der Rektor war der Empfänger, denn Briefe von seiner Hand sind nicht erkennbar.

Die Wittenberger Verwandten berichten am 12. Sept. 1599, daß das große Sterben in Wittenberg (die Pest) gottlob innegehalten hat und man noch gesund am Leben ist. Wir erfahren, daß der Schulmeister seinen Bruder um ein Darlehn von 100 Talern für ein sog. „Brauerben" gebeten hat, das dieser wegen der Ungunst der Zeiten leider nicht gewähren kann. Am 19. Juli 1604 trägt Katharina Förster

[1] E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jhs. in der Stadtbibliothek Breslau,* Breslau 1890; vgl. bes. die Handschriften Nr. 15–18.

[2] Wenn mehr als 8 Stimmen verlangt werden, enthalten die Bücher 2 bis 3 „Partes" in Chorbuchweise neben- oder untereinander.

[3] *Register der Kirch-Rechnungen zu Zörbigk angefangen uf das 1612. Jahr.*

[4] 1590 hatte dieser seine „confirmation" als Bitterfelder Schulmeister erhalten. Er bezog ein Jahresgehalt von 4 β 12 gl und ein „beneficium personale" von 3 β 30 gl von der Kirche. Als 2. Lehrer wirkte der Kantor namens Fritz Busman (Kastenrechnungen 1590, 1596 und 1613/14 im Archiv der Superintendentur Bitterfeld).

Grüße an ihre Verwandtschaft in Delitzsch auf. In anderer Handschrift ist eine Einladung an den Schulmeister zur Hochzeit nach Delitzsch erkennbar. Ein weiterer Briefschreiber kommt auf Bitterfelder Kantoreisorgen zu sprechen. Er will einen armen begabten Knaben in die dortige Schule schicken, da ihm „bestellt were, da dan mangel an Discantisten fürgefallen“ [1].

Papier war knapp und teuer. Es drängt sich die Vermutung auf, der Schulmeister sei bei der Herstellung der Notenbände in irgendeiner Weise beteiligt gewesen und habe, um Kosten zu sparen, das beschriebene Papier für die Deckelherstellung dem Buchbinder geliefert. Unter den Einbänden zur Sammlung *Harmoniae Sacrae III* glauben wir Schriften des Rektors erkennen zu können. Es handelt sich um philosophische Entwürfe in lateinischer Sprache, wie er sie für den Unterricht angefertigt haben könnte. Eine ähnliche Hand hat mit einer sehr spitzen Feder kleinere Notenblätter beschrieben. Im Zörbiger Heimatmuseum sind mehrere mit trockenem Klebstoff überzogene Bogen in dieser Art erhalten, die möglicherweise den verlorenen Einband zu *Harmoniae Sacrae I* gebildet haben. Es sind Einzelstimmen zu geselligen weltlichen Liedern, unter denen man das berühmte Scandellus'sche Lied vom Hennlein erblickt.

Die Notenschriftzüge auf diesen Blättern sind denen des Schreibers der Stimmbücher überraschend ähnlich. Allerdings hat der Schreiber der Zörbiger Motettenbände eine breitere Feder benutzt, wie es das größere Format der Bücher mit sich brachte. Dadurch wirkt die Schrift ein wenig plumper als auf den Einzelblättern.

Die naheliegende Vermutung, die Bände seien unter der Aufsicht des Rektors, wenn nicht gar von diesem selbst beschrieben worden, wird durch Einträge des Delitzscher Kantoreikatalogs von 1636 bzw. 1654 gestützt. Es heißt hier:

„37. Acht partes in folio in beschrieben pergament gebunden von allerhand schönen muteten mit 8. 12. u. 16 St: im anfange seint des Lindneri colligirte Magt [= Magnificat] angeheftet, die nahmen der Stimmen stehen auswendig ufm Bunde mit rohten buchstaben, unten an auch mit schwartzen, werden sonst die alten Bitterfeldischen genant, weil sie der schulmeister zu Bitterfeld geschrieben u: seint wohl zugebrauchen, im Basso steht dz Register.“ [2]

Am Ende des Kataloges werden abermals „Bitterfeldische“ Musikalien genannt:

„17. Acht dücke geschriebene partes stehen ufm chore [3], darinnen stehen Kyrie, Magt, u: hinten muteten, werden die Bitterfeldischen genant.“ [4]

---

[1] Diese Briefe entstammen den Einbänden der *Harmoniae Sacrae II*.

[2] Etwas gekürzt veröffentlicht bei A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, AfMw I, 1918/19, S. 540 und 542.

[3] Die Zörbiger Partes befanden sich seit 1620 in einem verschließbaren Schrank auf dem Schülerchor (Kirchenrechnungen 1620).

[4] Die Angabe, daß am Ende der Bücher Motetten stehen, bezieht sich offenbar auf den Teil, der in Zörbig, *Harmoniae Sacrae I*, überschrieben ist „Sequuntur aliquot Psalmi“.

Während diese letzte Sammlung zweifellos die gleiche Zusammenstellung wie die Zörbiger *Harmoniae Sacrae I* aufgewiesen hat, mag die obige der zweiten oder dritten Zörbiger Sammlung ähnlich gewesen sein.

Uns will es heute eigenartig erscheinen, einen Rektor in der Funktion eines Notenschreibers und Musikalienhändlers zu erblicken. Damals jedoch war der Schulmeister mit der Praxis des musikalischen Altardienstes bestens vertraut. Noch 1693 mußte der Zörbiger Rektor in der Lage sein, den Kantor in der Kirche zu vertreten[1]. Jeder Teil der *Harmoniae Sacrae* bildete eine übersichtliche und leicht aufzubewahrende Kantoreibibliothek im Kleinen und überlieferte die zusammengestellten Werke originalgetreu, d. h. ohne Zusätze oder größere Abweichungen des Schreibers[2]. Das „Einrichten" einzelner Stücke für den praktischen Gebrauch blieb dem jeweiligen musikalischen Leiter vorbehalten. A. Förster war, trotz der häufigen Mahnungen der Kirchenordnungen auf Erhaltung der alten „gravitätischen" Musik[3], bestrebt, seine Bücher so abwechslungsreich und modern wie möglich zu gestalten. Nach knapp zehn Jahren war das zusammengestellte Repertoire veraltet und eine neue Lieferung wünschenswert. Es wäre interessant zu erfahren, von welcher Seite er die vielen Schreibvorlagen bezogen hat. Einen Teil konnte er sich aus einzelnen Kantoreibibliotheken zusammenborgen[4].

All diese Vorzüge ließen die relativ hohe Kaufsumme[5] von 4 f. 6 gl für die Zörbiger *Harmoniae Sacrae II* gerechtfertigt erscheinen. Jedenfalls wäre der Erwerb der Originaldrucke noch kostspieliger gewesen.

Wie weit die Geschäftsverbindungen Försters gereicht haben, läßt sich heute naturgemäß nicht mehr feststellen. Möglicherweise verbergen sich unter manchen Sammelbezeichnungen für Musikalien in den sächsischen Kantoreiinventaren Lieferungen aus seiner Schreibstube[6]. Der große Krieg setzte dem unermüdlichen Wirken des Rektors ein Ende. Als am 12. 2. 1637 Bitterfelds schwerste Zeit hereinbrach und zehn Tage lang der Schwede die Stadt

---

[1] Acta des Magistrats zu Zörbig betreffend das Rectorat 1625–1825. Schreiben des Herzogs Christian II von Sachsen-Merseburg vom 16. II. 1693.

[2] Das ergaben einige Stichproben.

[3] Z. B. Kursachsen 1580 bei R. Vormbaum, *Die evang. Schulordnungen des 16. Jhs.*, Leipzig 1907, S. 62.

[4] Aus Delitzsch konnte er z. B. Werke von Ph. Avenarius, „das alte florilegium", J. Handls „Opus musicum" I/III, J. a Burcks „Harmoniae sacrae" u. a. m. bekommen (A. Werner, a. a. O., S. 538 ff.).

[5] Man vergleiche hiermit das oben mitgeteilte kirchliche Jahreseinkommen A. Försters. Noch niedriger war das der Zörbiger Schuldiener (2 f. 24 gl laut Kirchenrechnungen 1612 ff.). Dazu kamen allerdings die z. T. bedeutend höheren Bezüge aus dem Stadtsäckel. Dem Zörbiger Rektor wurden z. B. 1623 im Quartal 3 β von der Stadt ausgezahlt (Stadtrechnungen 1623).

[6] Z. B. möglicherweise im Mügelner Inventar (J. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen*, Leipzig 1907, S. 99).

ausplünderte und die Bevölkerung aufs schwerste mißhandelte, erlitt auch Andreas Förster ernsthafte Verletzungen, denen er 1638 erlag[1].

Doch kehren wir zu den Zörbiger Musikverhältnissen zurück, von deren einstiger Bedeutung die Notenhandschriften Zeugnis ablegen. Wir wollen noch versuchen, dieses anspruchsvolle Repertoire aus der kulturellen Atmosphäre, für die es bestimmt war, zu verstehen.

II. Kirchen- und Schulmusik in Zörbig zu Beginn des 17. Jahrhunderts

Die zahlreichen Plünderungen, denen die nur mangelhaft geschützte Stadt ausgesetzt war, haben in ihren Aktenbestand große Lücken geschlagen. Nur wenig Quellen sind übriggeblieben, welche über die Musik in Selles Heimatstadt[2] berichten können.

Trägerin des städtischen und kirchlichen Musiklebens war auch in Zörbig die Lateinschule. Als wichtigste außerschulische Aufgabe galt gemäß der Kursächsischen Schulordnung die Bestellung der Gottesdienstmusik, wenn auch darauf hingewiesen wird, daß deren Vorbereitung die Lernstunden nicht einengen dürfe[3]. Auch bei städtischen Feiern war die Schulmusik einbezogen. So bekamen die Schuldiener 1562 und 1563 eine Belohnung von je 6 gl, weil sie den jährlich neugewählten Rat „nach alter gewonheit angesungen“[4]. Damals mag auch in Zörbig noch der Rektor Organisator des Musiklebens gewesen sein, während der Kantor neben seiner pädagogischen Tätigkeit den „Seiger zustellen“ und die „Wechterglocken zu läuten“ hatte[5], was an anderen größeren Orten in der Regel dem Stadtpfeifer oblag. Erst nach der Einrichtung einer dritten Lehrerstelle (1577)[6] gingen diese Aufgaben an den Tertius über, der zugleich Custos war[7].

Trotz der kärglichen Besoldung der Schulkollegen konnte sich die Schule dank etlicher Stiftungen[8] zu Beginn des 17. Jahrhunderts eines gewissen

---

[1] E. Obst, *Bitterfeld und Umgebung während des 30jährigen Krieges*, 2. Aufl. (1887), S. 9.

[2] Die Beschränkung auf die musikalische *Umwelt* des jungen Selle wird unfreiwillig vorgenommen. In den Rechnungsbüchern als den einzigen erhaltenen Akten, welche Aufschlüsse über die damaligen Kirchen- und Schulverhältnisse vermitteln können, ist der Name Selle nie belegt, woraus allenfalls gefolgert werden kann, die Familie sei ohne nennenswerte Besitztümer gewesen, da sie nie als Schuldner, Gläubiger, Stifter oder Käufer genannt wird.

[3] Vormbaum, a. a. O., S. 245.

[4] Ratsrechnungen 1562/65 im Stadtarchiv Zörbig.

[5] Ebenda.

[6] M. Friedr. Gottfr. Elteste, *Ausf. Nachr. v. d. Stadt Zörbig*, Leipzig 1727, S. 258.

[7] *Haußbuch eines Erbarn Raths zu Zörwigk 1608* (Stadtarchiv).

[8] Elteste, a. a. O., S. 309 f.

Ansehens erfreuen. Sie ermöglichten die jährliche Verteilung von Tuch, Schuhen, Büchern und Papier unter die ärmeren Knaben[1].

In enger Verbindung mit der Lateinschule wirkte die Zörbiger Kantorei, die in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts erstmalig erwähnt wird[2]. Die vorreformatorischen Brüderschaften, aus denen sie sich herausgebildet hatte, spielen noch längere Zeit als finanzielle Faktoren eine gewisse Rolle[3]. 1617 wurde die Kantorei unter dem Kantorat des tüchtigen Martin Seiffarth (Kantor von 1611 bis 1623)[4] in einer festen Gesetzesordnung neu zusammengefaßt[5].

Die Zörbiger Kantoreimitglieder, „Musicanten" genannt, versammelten sich auch außerhalb der Festtage[6] um die „Pulpiten . . . uf des Cantoris Chor"[7]. Zu ihnen gesellte sich bei festlichen Gelegenheiten der Stadtpfeifer und Hausmann Peter Ruell[8]. Wenn auswärtige „Virtuosen" durch die Stadt kamen, versäumte man nicht, sie gleichfalls zur Mitwirkung zu gewinnen. So wurden 1616 „6 gl Einem Stadtpfeiffer von Tangermünde verehret, wegen das er die Oster=Ferien über den Zincken in der Kirch geblasen"[9].

Es paßt gut zu diesem Bild einer wohlentwickelten Musikpflege, wenn wir hören, daß auch der berühmte in Halle lebende Orgelbauer Heinrich Compenius d. J. in Zörbig tätig gewesen ist. Die Orgelbälge – schon seit einigen Jahren schadhaft – waren bisher nur notdürftig repariert worden. Eine vollständige Erneuerung erschien unvermeidlich. Man wandte sich daher im Jahre 1615 an die mitteldeutsche Kapazität auf dem Gebiet des Orgelbaus, Heinrich Compenius[10], und nicht mehr an den „Orgelmacher von Eilenburg", dessen Hilfe man ein Jahr zuvor in Anspruch genommen hatte[11]. Compenius kommt sofort „selbdritt" nach Zörbig geritten, um den Schaden zu besehen. Rasch wird er mit den Zörbiger Behörden handelseinig:

---

[1] Das geht aus den Kirchenrechnungen 1612 ff. hervor.

[2] Ratsrechnungen 1562/63 (Stadtarchiv): „xxIIIj gl der Canterei alhier zur vererunge geschenkt".

[3] Noch bei Elteste (a. a. O., S. 107 ff.) finden sie ausführl. Erwähnung.

[4] *Chronik der Stadt Zörbig,* Zörbig 1849, S. 164.

[5] A. Werner, *Zur Geschichte der Kantorei in Zörbig,* S. 4. Von diesem Jahr an sind die Kantoreirechnungen (aufbewahrt in der alten Lade) erhalten.

[6] Kirchenrechnungen 1614.

[7] Kirchenrechnungen 1613.

[8] Er bekam einen Wochenlohn von 18 g. *(Haußbuch . . . 1608).*

[9] Register der Kirch-Rechnungen 1616.

[10] Über ihn vgl. Th. Schneider, *Die Orgelbauerfamilie Compenius,* AfMf II, Leipzig 1937, S. 40 ff., und W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle,* I, Halle 1935, S. 250 ff. und II, Halle 1939, S. 171 ff. u. ö.

[11] Diese und die folgenden Mitteilungen sind den Kirchenrechnungen 1614/15 entnommen. In Eilenburg baute 1603 Johann Lange (Geissler, *Chronik der Stadt E. und Umgebung,* Delitzsch 1829, S. 42) und etwa zur gleichen Zeit der Orgelbauer S. Zencker (F. Gundermann, *Chronik der Stadt E.,* Eilenburg 1879, S. 86). Übrigens ist auch hier die Tätigkeit eines Compenius bezeugt (1604; Gundermann, S. 85). Vgl. A. Werner in SIMG, VIII. Jg., S. 101.

„40 f. an 100 thalern dem Compenio Orgelmachern zu Hall zum geding von der orgell zu Renoviren und von 3. Newen Spahnbelgen."

Die Kosten erhöhten sich jedoch ein wenig. Botenlohn, Fuhrlohn (z. B. für das Herbeischaffen und Abfahren der Werkzeuge), Ausgaben für Nägel, Licht „bei Verfertigung des Orgelwerks" u. a. Materialien, und Trinkgelder für die Söhne des Meisters, und für „Discher und Geselle" mußten vom Auftraggeber bezahlt werden. Ein Organist namens Thomas Bahrdt, der das fertiggestellte Orgelwerk dann abnahm, stellte ein „vicium an der orgell" fest, das durch einen Boten in Halle angemeldet und darauf von „Deß orgelmachers gesell . . . corrigirt" wird. Die Gesamtausgaben „wegen des orgelwerks" beliefen sich auf 45 β 22 gl 4 [1].

All diese Aktennotizen verraten nichts Außerordentliches, nichts, was nicht auch in anderen sächsischen Kleinstädten um 1600 möglich wäre. Wir sehen eine durchschnittliche Kantorei in selbstverständlicher Amtsverrichtung vor uns und wundern uns, daß sie daran denken konnte, das anspruchsvollste Musikgut damaliger Zeit zu erwerben. Es ist das übliche Bild, das durch die zum Greifen deutliche Vorstellung, der Diskantist oder Altist Thomas Selle habe unter den Sängern an den „Pulpiten" gestanden und sei der reichhaltigen Ausdrucksmöglichkeiten der *Harmoniae Sacrae I* und *II* in irgendeiner Weise teilhaftig geworden [2], bedeutsam erscheint.

Der große Krieg hat auch der Zörbiger Musikkultur schwersten Schaden zugefügt. Infolge der totalen Verarmung waren die Behörden genötigt, unfähige Lehrkräfte einzustellen, die man nach Kriegsende bald wieder zu verabschieden suchte [3]. Eine kurze Spätblüte erlebte die Stadt zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als Herzog August, ein Bruder des regierenden Herzogs von Sachsen-Merseburg, Zörbig von 1692 bis 1715 zu seiner Residenz erwählte. Der wirtschaftliche Aufstieg [4] kräftigte auch das Ansehen der Schule, so daß noch 1737 J. S. Bach versuchte, seinen Schüler Bernhard Dietrich Ludewig hier als Kantor unterzubringen [5].

---

[1] 1683 bekam Zörbig eine neue Orgel (Elteste, a. a. O., S. 80), die 1819 abermals durch ein neues Werk abgelöst wurde (*Chronik*, S. 267).

[2] Selle schrieb später einzelne Motetten „ad imitationem Orlandi" (Günther, a. a. O., S. 44), was auf Zörbiger Jugendeindrücken beruhen könnte.

[3] Den damit zusammenhängenden unerquicklichen Schriftwechsel findet man in den Kantoratsakten des Stadtarchivs.

[4] Es hieß, der Herzog habe nach seinem Tode das „sonst stroherne Zörbig . . . steinern hinterlassen" (*Chronik*, S. 203).

[5] Vgl. hierzu A. Werner, *Ein Empfehlungsschreiben von J. S. Bach*, ZfMw XVII, 1935, S. 429, N. Notowicz, *Ein Zeugnis von J. S. Bach*, Musik u. Ges., Berlin, X, 1952, S. 331 ff., und H. Löffler, *Die Schüler J. S. Bachs*, Bjb 1953, S. 17.

Die gregorianische Gradualeweise des 2. Tons und ihre ambrosianischen Parallelen

Ein Beitrag zur Erforschung des Ambrosianischen Gesanges

von

HELMUT HUCKE

Das bisher herrschende Geschichtsbild, nachdem der Ambrosianische Gesang einen recht einheitlichen, kompakten und durchweg urtümlichen, „sehr alten" Melodienschatz darstelle, wird neuerdings von seiten der Liturgiegeschichte ins Wanken gebracht. Es sei etwa auf den zusammenfassenden Bericht von Enrico Cattaneo auf dem Internationalen Kongreß für Katholische Kirchenmusik in Rom 1950 verwiesen[1]. Hier wird der Ambrosianische Gesang mit einem alten Walde verglichen, in dem neben tausendjährigen Bäumen auch jüngere und junge stehen, und mit einer Katakombe, in der auch noch die Frömmigkeit der letztverflossenen Jahrhunderte ihre Altäre errichtet hat[2]. So scheine das Transitorium der mailändischen Messe etwa im 7. Jahrhundert eingeführt worden zu sein, das Confractorium sei die von der römischen Liturgie her übernommene Communio, die Ingressa der von ebendaher überkommene Introitus, und der Zeitpunkt der Übernahme wäre ebenfalls im 7. Jahrhundert zu suchen. Bezüglich des Allelujaverses in der ambrosianischen Messe hat Dom Michel Huglo einige Beobachtungen mitgeteilt[3], die ebenfalls dazu angetan sind, die Meinung zu erschüttern, nach der der Ambrosianische Gesang gegenüber dem Gregorianischen nun einmal schlechthin das höhere und ehrwürdigere Alter repräsentiere. Eine größere Arbeit von Michel Huglo über ambrosianische Probleme steht kurz vor dem Erscheinen[4].

---

[1] *Sul canto ambrosiano,* Atti del Congr. internaz. di Musica sacra, Roma 1950, Rom und Tournai 1952, S. 196 ff.

[2] „. . . davvero il canto ambrosiano é simile ad una vecchia foresta, dove stanno alberi millenari, alcuni di qualche secolo, altri di qualche anno. Ed é una vecchia catacomba dai vari strati, dove pure la devozione degli ultimi secoli ha collocato degli altari", a. a. O., S. 196.

[3] Ambrosius XXVII, 1951, S. 115 ff.

[4] Sie erschien während der Drucklegung dieses Aufsatzes: *Fontie Paleografia del Canto Ambrosiano,* Arch. Ambrosiano VII, Milano 1956.

Aufgabe der Musikforschung ist es nun, über den Vergleich von Einzelmelodien hinaus in systematischen Melodievergleichen das Verhältnis des Ambrosianischen zum Gregorianischen Gesang zu erhellen. Solche Untersuchungen werden nicht nur Aufschlüsse über den Ambrosianischen Gesang und seine Geschichte bringen, sie werden auch für unser Wissen vom Gregorianischen Gesang selbst von Bedeutung sein schon allein deshalb, weil das Zusammensehen dieser beiden vergleichbaren Gesangsschätze mit dazu verhelfen wird, den Gregorianischen Gesang endlich aus seiner splendid isolation innerhalb der Musikgeschichte herauszuführen. Nicht zuletzt gewinnt ein Vergleich der beiden Repertorien aber auch besonderes Interesse im Zusammenhang mit den neuerdings in den Vordergrund getretenen Problemen um die beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesanges [1].

Für einen ersten systematischen Melodievergleich mit dem Ambrosianischen Gesang bietet sich in den beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesanges die gewöhnlich nach dem Graduale *Justus ut palma* zitierte Gradualienweise des 2. Tons an. Die zahlreichen dieser Weise folgenden Stücke – fast ein Drittel aller Gradualien – bilden einen recht einheitlichen und gut überschaubaren Melodienkomplex; zudem läßt sich diese Weise innerhalb des Gregorianischen Gesanges einigermaßen datieren [2]. Beides wird zunächst in Kürze darzulegen sein, bevor wir uns dann den ambrosianischen Parallelen zuwenden.

Die Gradualienweise des 2. Tons umfaßt je eine Weise für das Responsorium, also das Chorstück, und den Vers, also das Solostück. Beide sind mehrgliedrig psalmodisch angelegt und münden in den gleichen Schluß. Bei längeren Texten werden Responsorium und Vers unabhängig voneinander durch eine eingeschobene Melodiepartie erweitert, die melodisches Material benutzt, das eigentlich für die Gradualien des 5. Tons bezeichnend ist. Diese eingeschobene Partie wird immer an der gleichen Stelle, und zwar nach dem zweiten regelmäßigen Melodieglied als drittes eingeschoben. Mitunter steht, be-

[1] B. Stäblein, *Zur Frühgeschichte des römischen Chorals,* Atti del Congr. internaz. di Musica sacra, Roma 1950, Rom und Tournai 1952, S. 271; ders. in MGG II, Sp. 1271, Kongreßber. Lüneburg 1950, S. 53, u. Kirchenmusik. Jb. XXXV, 1951, S. 5; Dom J. Hourlier u. Dom M. Huglo, *Un important témoin du chant ‚vieux-romain': Le graduel de Ste. Cécile du Trastévère,* Rev. grégor. XXXI, 1952, S. 26; Dom M. Huglo, *Le chant vieux-romain, Liste des manuscrits et témoins indirects,* Sacris erudiri VI, 1954, S. 94; H. Hucke, *Die Einführung des Gregorianischen Gesanges im Frankenreich,* Römische Quartalschrift 49, 1954, S. 172; ders., *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung,* AfMw XII, 1955, S. 74; J. Handschin, *La question du chant vieux-romain,* Annales musicologiques II, 1954, S. 49; J. Smits van Waesberghe, *Neues über die Schola cantorum,* 2. Internat. Kongr. f. kath. Kirchenmusik, Wien 1954, Kongreßber., Wien 1956, S. 111; ders., *The two versions of the gregorian chant,* 6. Congr. of the I. M. S., Oxford 1955.

[2] Vgl. zu der Weise AfMw XII, 1955, S. 76 ff., u. zur Frage der Datierung H. Hucke, *Die Tradition des Gregorianischen Gesanges in der römischen Schola cantorum,* 2. Internat. Kongr. f. kath. Kirchenmusik Wien 1954, Kongreßber., Wien 1956, S. 120.

sonders in fränkischer Überlieferung, dieses dritte, eingeschobene Melodieglied anstelle des vierten, regelmäßigen. Darin verrät sich eine spätere Zeit, die das eingeschobene Glied III nicht mehr als nur eingeschoben verstanden hat. Einige Melodien weisen weitere Abweichungen von der Grundgestalt der Weise auf.

Die auffallende Häufigkeit, mit der diese Weise zu Gradualien des ganzen Kirchenjahrs, zu älteren wie jüngeren Festen gebraucht wird, erklärt sich dadurch, daß sie ältere Schichten des Repertoriums überlagert hat. Gerade hier wird deutlich, daß wir bei dem Versuch, gregorianische Melodien zu datieren, nicht etwa von den ältesten Festen ausgehen dürfen, zu denen eine Weise oder ein Melodienkomplex gebraucht wird. Der Gregorianische Gesang weist oft am gleichen „liturgischen Ort", wie etwa hier zu den Gradualien, eine ganze Vielfalt von Formen und Stilen auf, und recht häufig zeigen sich überraschende melodische Übereinstimmungen gerade zwischen solchen Stücken, die zu Festen von ganz verschiedenem Alter gehören. Nun wäre es aber doch höchst verwunderlich, wenn in der römischen Schola cantorum ganz verschiedene Formen und Stile lange Zeit nebeneinander lebendig gewesen und wahlweise verwendet worden wären. Vielmehr ist doch anzunehmen, daß diese verschiedenen Formen und Stile verschiedenen Epochen zugehören und historische Schichten des Repertoriums verkörpern.

Diese Annahme wird bestätigt durch zahlreiche Umsingungs- und Zersingungserscheinungen im Gregorianischen Gesang, die beweisen, daß das Repertorium nicht immer starr und unveränderlich festgelegt war, ja es läßt sich nachweisen, daß ältere Melodien durch jüngere ersetzt wurden. So benutzt das Graduale *Ego dixi Domine,* von dem später noch die Rede sein wird, in der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesanges eine stark zersungene Melodie, in der sich melodisches Material des 1., 5. und 2. Tones findet, während es in altrömischer Überlieferung nach der Weise des 2. Tons geht. Ebenso gehen in altrömischer Überlieferung die Gradualien *Liberasti Domine* und *Benedicam Dominum* nach der Weise des 2. Tons, in fränkischer Überlieferung dagegen gehören sie in den Umkreis der Melodien des 7. Tons. Auf Grund unseres Wissens vom Verhältnis der beiden gregorianischen Überlieferungen zueinander ist das so zu erklären, daß in der altrömischen Überlieferung die Melodien nach Abspaltung der fränkischen Überlieferung gewechselt wurden. Außerdem sind es aber gerade einige Gradualien zu jüngsten und zu ältesten Festen, die Unregelmäßigkeiten in der sonst so regelmäßigen Weise des 2. Tons aufweisen, etwa die Gradualien zur Weihnachtsvigil, 1. Weihnachtsmesse, Mittwoch der Karwoche, Ostern, zum Fest der heiligen Primus und Felicianus, zur Braut- und zur Totenmesse. Da wir es doch bei der Weise des 2. Tons keinesfalls mit einem allmählich und mehr oder weniger zufällig zusammengesungenen Gebilde zu tun haben, sondern mit einer im ganzen Gradualienschatz einzig dastehenden, wohl-

durchdachten und wohlausgewogenen Komposition, sind die Unregelmäßigkeiten später als die Weise. Ja es ergibt sich bei genauerem Hinsehen die dringende Vermutung, daß diese Unregelmäßigkeiten zum Teil als Relikte älterer Melodien anzusprechen sind, die sich im Verband der jüngeren Weise erhalten haben. So ist in den Gradualien der 1. Weihnachtsmesse, vom Mittwoch der Karwoche und von Ostern jeweils das Eingangsglied der Melodie unregelmäßig und die am meisten einleuchtende Erklärung dafür ist, daß hier alte Melodieeingänge bewahrt wurden auch nachdem die Melodien im übrigen längst in den 2. Ton umgesungen worden waren. Andere Unregelmäßigkeiten mögen aus dem Wandel der Stilisierungsprinzipien zu erklären sein. So etwa beim Graduale der Totenmesse: Das Graduale der Totenmesse in der altrömischen Handschrift Vat. lat. 5319[1] hat den Text *Qui lazarum resuscitasti / ad monumentum feci dum / tu ei Domine / dona requiem et locum indulgentiae.* Der Text ist, wie die Querstriche andeuten, auf die Melodieglieder I, II, IV und V verteilt, dabei wird das Melodieglied IV mit einer außergewöhnlich umfangreichen Reperkussionspartie eingeleitet. In der Blütezeit der Weise wäre vermutlich wie in anderen Melodien auch das Melodieglied III eingeschoben worden und die Textverteilung hätte etwa gelautet *Qui lazarum resuscitasti* (I) / *ad monumentum feci dum* (II) / *tu ei Domine* (III) / *dona requiem* (IV) / *et locum indulgentiae* (V). Daran hat den Anpasser der Weise vermutlich das nun stärker als früher beachtete Prinzip des Parallelismus zweier Texthälften gehindert.

Zu einer annähernden Datierung unserer Weise verhelfen uns nun die folgenden Umstände: Wir haben im Repertorium der Gradualien eine dem 3. Ton zugerechnete, stark zersungene Weise, die insgesamt etwa neunmal vorkommt, ursprünglich jedoch häufiger benutzt wurde[2]. So gehörte das Graduale *Deus exaudi orationem meam* ehemals offensichtlich zu dieser Weise des 3. Tons, deren Merkmale es zum Teil bewahrt hat. Doch ist es zersungen worden und hat Elemente der Weise des 2. Tons und des 5. Tons angenommen, schließlich wird es in altrömischer Überlieferung dem 5. Ton und in fränkischer Überlieferung dem 8. Ton zugerechnet. Genauso ist es beim Graduale *Deus vitam meam,* und das Graduale *Ad Dominum dum tribularer* hat gar in altrömischer Überlieferung noch einen Vers im 3. Ton, der dann allerdings in den 5. Ton schließt.

Aus der großen Häufigkeit der Gradualien im 2. und im 5. Ton und aus der Tatsache, daß die Weise des 3. Tons gerade von diesen beiden „Tönen" überdeckt und verdrängt worden ist, ergibt sich, daß die Weise des 3. Tons älter ist als diese beiden „Töne". Die Weise des 3. Tons wird aber zu keinem

[1] Das Graduale findet sich auch in Handschriften fränkischer Überlieferung. Vgl. R. J. Hesbert in Atti del Congr. internaz. di Musica sacra Roma 1950, Rom und Tournai 1952, S. 226.

[2] In AfMw XII, 1955, S. 78 f., drei Beispiele der Weise in beiden Überlieferungen.

jüngeren als zu dem Graduale *Juravit Dominus* gebraucht. Dieses Graduale gehört ursprünglich zu dem zwischen 625 und 638 in Rom eingeführten Fest des hl. Fabian, und es wurde außerdem den Festen des hl. Apollinaris, ebenfalls zwischen 625 und 638 eingeführt, des hl. Papstes Markus, zwischen 642 und 649 eingeführt, und des hl. Gregors d. Gr. zugeteilt[1]. Daraus darf man schließen, daß diese Weise im zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts beliebt und gern gesungen war. Die Weise des 2. Tons und den Melodienkomplex des 5. Tons, zu deren Gunsten die Weise des 3. Tons dann ihre Beliebtheit verloren hat, dürfen wir also nicht vor der Mitte des 7. Jahrhunderts datieren.

Ich möchte die Weise des 2. Tons für jünger halten als die Melodien des 5. Tons und sie überhaupt als die jüngste Schicht im Schatz der Gradualien ansprechen. Die Weise ist mit ihren Binnenreperkussionspartien und den Formeln an den Enden der Melodieglieder in ihrer gesamten psalmodischen Form sehr einfach zu handhaben und verschiedenartigen Texten anzupassen. Man hätte sich doch wohl einer solchen Weise und dieser psalmodischen Großform überhaupt noch sehr viel häufiger bedient, wenn sie bereits lange Zeit zur Verfügung gestanden hätte. Aber noch ein stärkeres Argument spricht dafür, daß die psalmodischen Großformen nach Art dieser Weise am Ende der lebendigen Weiterentwicklung im Gesang der römischen Schola cantorum stehen: Wäre etwa der oben erwähnte, ebenfalls verhältnismäßig junge Melodienkomplex des 5. Tons jünger als die psalmodische Weise des 2. Tons, dann wäre doch diese Weise den ihrer ganzen Anlage und Struktur widersprechenden Stilisierungsprinzipien des 5. Tons ausgesetzt gewesen, sie müßte durch die Anwendung dieser Prinzipien zerstört worden sein zu ähnlichen Gebilden, wie sie die Melodien des 5. Tons darstellen. In der Tat haben ja die Stilisierungsprinzipien des 5. Tons weithin auf andere Melodien eingewirkt, zumindest sind die Melodieformeln des 5. Tons allenthalben in andere Melodien eingedrungen. Innerhalb der Weise des 2. Tons finden wir sie aber nur in dem mehrfach erwähnten eingeschobenen Glied, das überhaupt aus melodischem Material des 5. Tons besteht. Wie weit hier wirklich auch Regeln des 5. Tons durchgeführt sind, bleibt einstweilen unsicher, da die Regeln selbst noch nicht genügend erkannt sind. Wären sie wirklich folgerichtig angewandt, dann ist es um so bemerkenswerter, daß diese Regeln nicht auch in den anderen Gliedern der Weise sich bemerkbar machen, daß ihre Wirksamkeit lediglich auf das eine eingeschobene Glied beschränkt, das heißt also rein akademisch und unlebendig blieb. Die hochrationalisierte und durchdachte psalmodische Großform scheint in die Zeit der Festlegung und Normierung des Repertoriums selbst zu weisen. Aber sei dem wie es sei, mindestens bleibt festzuhalten, daß die Gradualienweise des 2. Tons im Repertorium der römischen Schola cantorum jedenfalls nicht vor der Mitte des 7. Jahrhunderts anzusetzen ist. Die fränkische Überlieferung geht auch hier auf die altrömische zurück.

[1] Zur Datierung vgl. R. J. Hesbert, *Antiphonale missarum sextuplex*, Brüssel 1935.

Als Quelle für den Vergleich mit dem Ambrosianischen Gesang soll die in der Paléographie musicale, Band V und VI veröffentlichte Handschrift des Britischen Museums Add. 34 209 zugrunde gelegt werden. Die Handschrift stammt aus dem 12. Jahrhundert. Es handelt sich bei den ambrosianischen Parallelen zu unserer Weise ausnahmslos um Psalmelli, die den gregorianischen Gradualien im Ambrosianischen Gesang entsprechende Form. Die folgende Tabelle gibt zunächst einen Überblick darüber, wo sich diese Parallelen im Ambrosianischen Gesang finden:

	Gregorianisch	Ambrosianisch
Tecum principium	1. Weihnachtsmesse	Weihnachtsmesse
A summo caelo	Quatembersamstag im Advent	2. Adventsonntag
Speciosus forma	Sonntag nach Weihnachten (Altröm. Überlieferung: Ziemlich verderbte Melodie, zum 1. Ton. Nach der gleichen Melodie geht das Graduale *Exsurge Domine* zum Dienstag nach dem 4. Fastensonntag, nur geht dort das Responsorium in der Mitte des 2. Abschnitts in die Melodie des Verses über. Fränk. Überlieferung: Parallele zur gleichen Melodie, jedoch dem 3. Ton zugerechnet. Das Graduale *Exsurge Domine* geht hier wie *Speciosus forma*).	St. Johannes Ev. (Weise 2. Ton; Graduale *Exsurge Domine* fehlt).
Benedictus qui venit	2. Weihnachtsmesse (Altröm. Überlieferung: 5. Ton. Fränk. Überlieferung: 5. Ton).	Sonntag nach Weihnachten (Weise 2. Ton)
Peccavimus cum patribus nostris	fehlt	Sexagesima (Weise 2. Ton)
Deus manifeste veniet	fehlt	1. Adventsonntag (Weise 2. Ton)
Ego dixi Domine	1. Sonntag nach Pfingsten (Altröm. Überlieferung: Weise 2. Ton Fränk. Überlieferung: 5. Ton).	Dominica III de Caeco (3. Fastensonntag; 5. Ton)
(Tollite portas)	Quatembermittwoch im Advent; Weise 2. Ton.	Vgl. den Anfang des Responsorium cum pueris mit gleichem Text; 6. Adventssonntag, Matutin)

Wir finden die Gradualeweise des 2. Tons im Ambrosianischen Gesang also sechsmal wieder. Zweimal steht sie zu den gleichen Stücken wie in den

beiden gregorianischen Überlieferungen, zweimal zu Stücken, die sich auch im Gregorianischen Gesang, aber mit anderen Melodien finden, und zweimal endlich finden wir sie zu Stücken, die in den beiden gregorianischen Überlieferungen einstweilen nicht nachzuweisen sind. Zu erwähnen ist ein siebenter Psalmellus, der im ambrosianischen Gesang wie sein Gegenstück in der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesanges eine Melodie des 5. Tons hat, während in altrömischer Überlieferung die Weise des 2. Tons verwendet wird. Die übrigen zahlreichen Gradualien, die im Gregorianischen Gesang der Weise des 2. Tons folgen, können hier außer Betracht bleiben. Schließlich bleibt noch auf das ambrosianische „Responsorium cum pueris" *Tollite portas* zur Matutin des 6. Adventsonntags hinzuweisen, das zu Anfang ebenso wie das gregorianische Graduale *Tollite portas* am Quatembermittwoch der Adventszeit der Weise des 2. Tons folgt, dann aber eigene Wege geht.

Fünf von den sechs mailändischen Psalmelli, die der Weise des 2. Tons folgen, werden in der Advents- und Weihnachtszeit gesungen, der sechste am Sonntag Sexagesima. Dieser Umstand läßt die Frage nach dem Zusammenhang aufwerfen, in dem diese Psalmelli stehen und ob es etwa gerade in den Meßgesängen der Advents- und Weihnachtszeit weitere Parallelen zwischen dem Gregorianischen und dem Ambrosianischen Gesang gibt. In der folgenden Übersicht sind die Textanfänge der Meßgesänge vom Beginn der Adventszeit bis zum Sonntag nach Weihnachten in der gregorianischen und der ambrosianischen Liturgie nebeneinander gestellt und rechts neben den Textanfängen der ambrosianischen Gesänge ist angegeben, ob und wann das Stück in der gregorianischen Liturgie gebraucht wird oder ob die Melodie im Gregorianischen Gesang Parallelen hat. Bei den eingeklammerten Textanfängen handelt es sich um Stücke, die in den liturgischen Büchern bereits vorher zu einem anderen Fest mitgeteilt werden und auf die an dieser Stelle nur verwiesen wird.

Die Meßgesänge der Advents- und Weihnachtszeit im Gregorianischen und Ambrosianischen Ritus

Abkürzungen:

Greg.	=	Gregorianisch
Ambr.	=	Ambrosianisch
Intr.	=	Greg. Introitus
Ingr.	=	Ambr. Ingressa
Grad.	=	Greg. Graduale
Psl.	=	Ambr. Psalmellus
All.V.	=	Allelujavers
Ant.a.Ev.	=	Ambr. Antiphona ante Evangelium
Ant.p.Ev.	=	Ambr. Antiphona post Evangelium
Off.	=	Greg. Offertorium, Ambr. Offerenda
Comm.	=	Greg. Communio
Confr.	=	Ambr. Confractorium
Trans.	=	Ambr. Transitorium

	Greg.		Ambr.		Greg. Parallele zu Ambr.
1. Advent	Intr.	*Ad te levavi*	Ingr.	*Ad te levavi*	Off. zum 1. Advent (Weise 2. Ton)
	Grad.	*Universi*	Psl.	*Deus manifeste*	
	All.V.	*Excita*	All.V.	*Praeveniamus*	
			Ant.p.Ev.	*Parce Domine*	
	Off.	*Ad te Domine*	Off.	*Pronuntiabo*	
	Comm.	*Pronuntiabo*	Confr.	*Dirige me*	
			Trans.	*Sicut fulgor*	
2. Advent	Intr.	*Populus Sion*	Ingr.	*Memento nostri*	
	Grad.	*Ex Sion*	Psl.	*A summo caelo*	1. Grad. zum Quatembersamstag im Advent
	All.V.	*Ostende*	All.V.	*(Venite exsultemus)*	(All.V. zum 14. Sonntag nach Pfingsten)
			Ant.p.Ev.	*Annuntietur*	
	Off.	*Deus tu conversus*	Off.	*Sperent in te*	
	Comm.	*Jerusalem surge*	Confr.	*Exsultavit ut gigas*	Comm. zum 3. Advent
			Trans.	*Veniet fortior*	
3. Advent	Intr.	*Gaudete*	Ingr.	*Super extolletur*	
	Grad.	*Qui sedes*	Psl.	*Qui sedes*	Grad. zum 3. Advent
	All.V.	*Excita*	All.V.	*(Dominus regnavit)*	(All.V. zu Weihnachten, 2. Messe)
			Ant.p.Ev.	*Paratus esto*	
	Off.	*Benedixisti*	Off.	*Alienigenae*	
	Comm.	*Dicite*	Confr.	*Ecce veniet*	Comm. zum Quatemberfreitag im Advent
Quatembermittwoch	Intr.	*Rorate*	Trans.	*Regnum caelorum*	
	Grad.	*Tollite portas*			
	Grad.	*Prope est*			
	Off.	*Confortamini*			
	Comm.	*Ecce virgo*			
Quatemberfreitag	Intr.	*Prope est*			
	Grad.	*Ostende nobis*			
	Off.	*Deus tu convertens*			
	Comm.	*Ecce Dominus veniet*			
Quatembersamstag	Intr.	*Veni et ostende*			
	1.Grad.	*A summo caelo*			
	2.Grad.	*In sole posuit*			
	3.Grad.	*Domine Deus*			
	Hymnus	*Benedictus es*			
	Tractus	*Qui regis Israel*			
	Off.	*Exsulta satis*			
	Comm.	*Exsultavit ut gigas*			
4. Advent	Intr.	*Rorate caeli*	Ingr.	*Vox clamantis*	
	Grad.	*Prope est Dominus*	Psl.	*Universi*	Grad. zum 1. Advent
	All.V.	*Veni Domine*	All.V.	*(Venite exultemus)*	
			Ant.p.Ev.	*Consolamini*	
	Off.	*Ave Maria*	Off.	*(Benedixisti)* mit Vers *Ostende*	
	Comm.	*Ecce virgo concepiet*	Confr.	*Populus Sion*	Intr. zum 2. Advent
			Trans.	*Nuntiate Joanni*	
5. Advent			Ingr.	*Rorate caeli*	Intr. zum 4. Advent
			Psl.	*Ex Sion species*	Grad. zum 2. Advent

			All.V.	*(Praeveniamus)*	
			Ant.p.Ev.	*Caeli enarrant*	
			Off.	*Confortamini*	Off. zum Quatembermittwoch ?
			Confr.	*Ecce virgo*	Comm. zum 4. Advent
6. Advent			1. Ingr.	*Credite Salvatorem*	
			Psl.	*Prope est Dominus*	Grad. zum 4. Advent
			2. Ingr.	*Videsne Elisabeth* [1]	
			Psl.	*Respice de caelo*	nach einem Greg. Grad. des 5. Tons ?
			Canticum	*Susipiantc*	
			Ant.p.Ev.	*Ipse tamquam sponsus*	
			Off.	*Ecce Dominus de Sion*	
			Confr.	*Confirmatum est*	
			Trans.	*Ave Maria*	
Weihnachtsvigil	Intr.	*Hodie scietis*			
	Grad.	*Hodie scietis*			
	All.V.	*Crastina die*	Canticum	*Qui regis Israel*	
	Off.	*Tollite portas*	Off.	*(Ecce Dominus de Sion)*	
	Comm.	*Revelabitur*	Confr.	*(Confirmatum est)*	
			Trans.	*(Ave Maria)*	
Weihnachten, 1. Messe	Intr.	*Dominus dixit*	Ingr.	*Lux fulgebit*	Intr. zur 2. Weihnachtsmesse
	Grad.	*Tecum principium*	Psl.	*Tecum principium*	Grad. zur 1. Weihnachtsmesse
	All.V.	*Dominus dixit*	All.V.	*Hodie in Bethlehem*	
			Ant.a.Ev.	*Gloria in excelsis*	
			Ant.p.Ev.	*Ecce annuncio vobis*	
	Off.	*Laetentur caeli*	Off.	*Ecce apertum est*	
	Comm.	*In splendoribus*	Confr.	*Magnum et salutare*	
			Trans.	*Gaude et laetare*	
2. Messe	Intr.	*Lux fulgebit*			
	Grad.	*Benedictus qui venit*			
	All.V.	*Dominus regnavit*			
	Off.	*Deus enim firmavit*			
	Comm.	*Exsulta filia*			
3. Messe	Intr.	*Puer natus est*			
	Grad.	*Viderunt omnes*			
	All.V.	*Dies sanctificatus*			
	Off.	*Tui sunt caeli*			

[1] Die Ingressa Videsne Elisabeth findet sich im Byzantinischen Gesang als Idiomelon *Βλέπε τὴν 'Ελίζαβετ. Paléographie musicale* V, S. 9, und E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, Bd. III, Oxford-Boston 1947, S. 48 Anm. 1.

	Comm.	*Viderunt omnes*			
St. Stephanus	Intr.	*Etenim sederunt*	Ingr.	*Video caelos*	
	Grad.	*Sederunt principes*	Psl.	*Stephanus plenus gratia*	
	All.V.	*Video caelos*	All.V.	*Puer natus est*	
			Ant.p.Ev.	*Posuerunt*	
	Off.	*Elegerunt apostoli*	Off.	*(Ecce apertum est)*	
	Comm.	*Video caelos*	Confr.	*(Magnum et salutare)*	
			Trans.	*Magnum haereditatis*	Magnifikatantiphon zum Feste der Beschneidung des Herrn
St. Johannes Evangelist	Intr.	*In medio*	Ingr.	*In excelso throno*	Intr. zum 1. Sonntag nach Erscheinung des Herrn
	Grad.	*Exiit sermo*	Psl.	*Speciosus forma*	(Weise 2. Ton)
	All.V.	*Hic est discipulus*	All.V.	*Quam speciosi*	
			Ant.p.Ev.	*In Deo sperabo*	
	Off.	*Justus ut palma*	Off.	*Stetit Angelus*	
	Comm.	*Exiit sermo*	Confr.	*Exiit sermo*	Comm. zum Fest St. Johannes Ev.
			Trans.	*(Iste est Joannes)* (= Antiphon zur Vigil)	
Unschuldige Kinder	Intr.	*Ex ore infantium*	Ingr.	*Sub altare Dei*	
	Grad.	*Anima nostra*	Psl.	*Vindica Domine*	Grad. zur Vigil von St. Simon u. Judas
	All.V.	*Laudate pueri*	All.V.	*(Justorum animae)*	
			Ant.p.Ev.	*Accedit homo*	
	Off.	*Anima nostra*	Off.	*Splendet Aegypti*	
	Comm.	*Vox in Rama*	Confr.	*Vox in Rama*	Comm. zum Fest der Unschuldigen Kinder
			Trans.	*(Sanguis sanctorum)* (= Psallendum zur Matutin[1])	
St. Jakobus			Ingr.	*Puer natus est*	Intr. zur 3. Weihnachtsmesse
			Psl.	*Viderunt omnes*	Grad. zur 3. Weihnachtsmesse
			All.V.	*(Posuisti)*	
			Ant.p.Ev.	*Audi me Jacob*	
			Off.	*(In virtute tua)*	
			Confr.	*Tolle puerum*	Comm. zum Sonntag in der Weihnachtsoktav
			Trans.	*(Magna es gloria)*	
Sonntag nach Weihnachten	Intr.	*Dum medium*	Ingr.	*In patre manet*	
	Grad.	*Speciosus forma*	Psl.	*Benedictus qui venit*	(Weise 2. Ton)
	All.V.	*(Dominus regnavit)*	All.V.	*(Venite exsultemus)*	
	Off.	*Deus enim firmavit*	Ant.p.Ev.	*Laudate Dominum*	
			Off.	*Visi sunt gressus*	
	Comm.	*Tolle puerum*	Trans.	*Maria virgo sempre laetare*	

[1] Auch dort sind nur die Anfangsworte des Stückes mitgeteilt.

Auf Stücke, bei denen nur der Text in beiden Überlieferungen gleich ist, ist in der Übersicht nicht eigens hingewiesen; sie sollen hier außer Betracht bleiben.

Aus der Tabelle geht hervor, daß die gleichen Stücke in beiden Liturgien nicht immer an der gleichen Stelle stehen. Diese Beobachtung führt uns sogleich zu einem wichtigen Schluß: Wir haben bei diesen Stücken nicht inselhafte Relikte vor uns, die sich noch aus einer älteren, gemeinsamen Urliturgie erhalten hätten, denn die liturgischen Funktion der sich entsprechenden Stücke in der römischen und der mailändischen Liturgie ist ja meist gar nicht die gleiche.

Damit ist, zumindest soweit es sich um die Advents- und Weihnachtszeit handelt, die Annahme hinfällig, der Ambrosianische Gesang repräsentiere eine altitalische Gemeinliturgie, von der sich der gregorianische Ritus durch die gesteigerte musikalische Tätigkeit der römischen Schola cantorum hinwegentwickelt habe. Vielmehr handelt es sich hier um die Übernahme von einzelnen Stücken einer liturgischen Gesangstradition durch eine andere, bei der die liturgische Verwendung der übernommenen Stücke nicht durch das Vorbild festgelegt ist, die Stücke werden in den meisten Fällen anders in die Liturgie eingeordnet. Daraus ergibt sich aber auch, daß nicht liturgisch-textliche Gründe für die Anleihen des einen beim anderen Repertorium entscheidend waren, daß also der ganze Vorgang nicht als Ansatz zu einer liturgischen Gleichschaltung zwischen Rom und Mailand zu verstehen ist. Voraussetzung der Übernahme ist natürlich, daß entweder liturgische Lücken auszufüllen sind oder daß man anderer Stücke überdrüssig geworden ist – hier ergeben sich Fragen, deren Beantwortung einer weiter ausgreifenden Untersuchung vorbehalten bleiben muß. – Der eigentliche Anlaß für diese Übernahme von Gesangsstücken der einen Liturgie durch die andere dürfte aber nicht zuletzt ein musikalischer sein.

Wir stehen nun vor der Frage, welchen Weg die einzelnen Stücke zwischen der altrömischen, der fränkischen und der mailändischen Überlieferung gegangen sind. Der Möglichkeiten sind theoretisch zunächst eine ganze Reihe; es wären neun verschiedene Wege vorstellbar, nämlich:

1. Mailand – Rom – Frankenreich
2. Mailand – Frankenreich – Rom
3. Mailand $<$ Rom / Frankenreich
4. Rom – Mailand – Frankenreich
5. Rom – Frankenreich – Mailand
6. Rom $<$ Frankenreich / Mailand
7. Frankenreich – Mailand – Rom

8. Frankenreich – Rom – Mailand

9. Frankenreich $<$ Rom / Mailand

Die Möglichkeiten 2 und 7–9 scheiden jedoch von vorneherein aus, weil ja feststeht, daß die fränkische Überlieferung die Tochter der römischen ist. Die Möglichkeiten 3 und 4 fallen ebenfalls aus, weil damit nicht zu erklären wäre, wie die altrömische und die fränkische Überlieferung zu der gleichen liturgischen Ordnung der Stücke kommen. So bleiben schließlich drei Möglichkeiten übrig:

1. Die Stücke sind mailändischen Ursprungs und von dort nach Rom und weiter von Rom ins Frankenreich gekommen.

2. Die Stücke sind römischen Ursprungs, sind von Rom ins Frankenreich und von da nach Mailand gelangt.

3. Die Stücke sind römischen Ursprungs und sind von dort zum einen nach Mailand und zum anderen ins Frankenreich gekommen.

Die Parallelen zum Gregorianischen Gesang sind bei den verschiedenen Gesängen der mailändischen Messe sehr verschieden häufig. In dem Teil des Kirchenjahrs, der in der oben gegebenen Tabelle erfaßt ist, handelt es sich um 5 Ingressae, von denen sich 4 im Gregorianischen Gesang als Introitus, eine aber als Offertorium findet; um 8 Psalmelli, die wir im Gregorianischen Gesang als Gradualien wiederfinden, und dazu 2 weitere, die einer auch im Gregorianischen Gesang vertretenen Weise (nämlich der des 2. Tons) folgen, und dazu kommt vielleicht ein elfter Psalmellus, der in den Umkreis der auch im Gregorianischen Gesang verbreiteten Melodien des 5. Tons zu gehören scheint. Weiter erscheinen 6 Confractorien im Gregorianischen Gesang als Communiones und ein weiteres als Introitus, ein Transitorium als gregorianische Magnifikatantiphon, möglicherweise haben wir bei einer mailändischen Offerenda die Parallele eines gregorianischen Offertoriums vor uns. Auch bei den Allelujaversen finden sich Parallelen, wir wollen sie hier wegen der besonderen Probleme um die Allelujaverse beiseite lassen. Schließlich sei noch eigens festgehalten, daß sich einmal das gleiche Stück im Ambrosianischen Gesang als Offiziumsantiphon und als Transitorium (*Iste est Joannes*), ein anderes Mal als Transitorium und Psallendum des Offiziums *(Sanguis sanctorum martyrum)* findet. Die weitaus meisten Parallelen zwischen dem Ambrosianischen und dem Gregorianischen Gesang innerhalb der Advents- und Weihnachtszeit und ungeachtet der Allelujaverse finden sich also in der Reihenfolge der Häufigkeit bei den Gradualia/Psalmelli, den Introitus/Ingressae und den Communiones/Confractoria. Einzelne Parallelen finden sich bei den Transitorien – einen entsprechenden Gesang im römischen Ritus gibt es nicht – und bei den Offerendae/Offertorien – diese letzte Feststellung wird durch weitere Melodievergleiche bestätigt. Gar keine gregorianischen Paral-

lelen finden sich bisher zu mailändischen Antiphonae post Evangelium und zu den gelegentlich auftretenden Antiphonae ante Evangelium.

Es mag sein, daß sich dieses Bild durch eine vergleichende Untersuchung der Gesamtrepertorien oder vielleicht auch durch den Nachweis der ein oder anderen weiteren Parallele noch vervollständigen wird; dabei wird vor allem auf die weniger gut überschaubare Offizienüberlieferung zu achten sein. Jedoch ist nicht anzunehmen, daß das Bild sich wesentlich verschieben wird. Die hier gemachten Beobachtungen gehen also in ähnliche Richtung wie die eingangs mitgeteilten Beobachtungen Cattaneos.

Am auffälligsten erscheint dem von der Gregorianik herkommenden Beobachter zunächst die Tatsache, daß innerhalb des Ambrosianischen Gesanges ein und dasselbe Stück an verschiedenen „liturgischen Orten" erscheinen kann, daß das gleiche Stück als Offiziumsantiphon oder Offiziumspsallendum und als Transitorium verwendet wird, daß sodann ein gregorianisches Offertorium als Ingressa und eine gregorianische Magnifikatantiphon als Transitorium wieder auftauchen. Aber auch in der Überlieferung des Gregorianischen Gesanges finden wir mehrfach das gleiche Stück als Communio und als Offiziumresponsorium [1].

Leider gibt uns der Umstand, daß wir das gleiche Stück einmal als gregorianisches Offertorium und als ambrosianische Ingressa *Ad te levavi* und ein anderes Mal als gregorianische Magnifikatantiphon und ambrosianisches Transitorium *Magnum haereditatis* finden, solange keinen schlüssigen Hinweis darauf, ob hier der Gregorianische oder der Ambrosianische Gesang der gebende Teil gewesen ist, wie der gesamte Umkreis der Melodien in beiden Repertorien nicht eingehend erforscht ist. Es kann bisher lediglich von der gregorianischen Antiphon gesagt werden, daß ihre Melodie nicht nur auf Grund ihrer Tonlage, sondern auch nach Struktur und melodischen Wendungen typisches Beispiel für Antiphonen des 2. Tons ist, daß sie aber mit der textbestimmten zweimaligen Wiederholung eines für diesen Zusammenhang sehr umfangreichen Melismas eine Sonderstellung einnimmt [2]. Übrigens hält die Liturgiegeschichte in dem ursprünglich marianischen Offizium von der Beschneidung des Herrn, zu dem die Antiphon gehört, byzantinische Einflüsse für wahrscheinlich [3].

Bevor wir auf die ambrosianischen Parallelen der Gradualienweise des 2. Tons näher zu sprechen kommen, sind einige Bemerkungen zum Graduale

---

[1] Vgl. Revue du chant grégorienne XX, 1911/12, S. 138; Rassegna gregoriana VII, 1908, S. 13; P. Wagner, *Einf. in die gregor. Melodien,* Bd. III, Leipzig 1921, S. 327 ff.

[2] Vgl. H. Hucke, *Untersuchungen zum Begriff ‚Antiphon' und zur Melodik der Offiziumsantiphonen,* Diss. Freiburg Br. 1951 (maschinenschriftl.), S. 96 u. Melodietafel II g, und *Musikalische Formen der Officiumsantiphonen,* Kirchenmusikal. Jb. XXXVII, 1953, S. 25.

[3] M. Righetti, *Storia liturgica,* Bd. II, Milano 1946, S. 68 ff.

Ego dixi Domine voranzuschicken, von dem bereits die Rede war. Das fränkische Responsorium paßt sich nicht allzu gut in den Komplex der Melodien des 5. Tones ein. Seine nächsten Verwandten finden sich bei den Gradualresponsorien des 1. Tons und höchstwahrscheinlich gehört es ursprünglich auch in diesen Zusammenhang. Der Vers ist im ersten Teil noch ungewöhnlich, im zweiten Teil geht er dann aber ganz so wie andere Verse des 5. Tons auch. Offenbar haben wir hier eines der zahlreichen in den 5. Ton „hineingesungenen" Gradualien des Gregorianischen Gesanges vor uns. Es gibt mehrere Beispiele dafür, daß die altrömische Überlieferung solche irregulären und stark zersungenen Melodien noch nach Abspaltung der fränkischen Überlieferung durch andere Melodien, und zwar gerade durch die Weise des 2. Tons ersetze. Daß die fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesanges bei diesem Stück mit dem Ambrosianischen Gesang zusammengeht und die altrömische Überlieferung des Gregorianischen Gesanges abweicht, darf uns also nicht zu voreiligen Schlüssen über die Beziehungen zwischen den drei Repertorien verleiten. In der fränkischen Überlieferung zeigen sowohl die Elemente des 5. Tons wie die des 1. Tons genau das gleiche Verhältnis zu entsprechenden römischen Melodien wie andere Melodien auch. Auch das Graduale *Ego dixi Domine* ist also von Rom ins Frankenreich gelangt. Zu weiteren Schlüssen über den Weg dieser Melodie zwischen den drei Überlieferungen kommen wir aber auch hier mangels genauer Kenntnis des ambrosianischen Repertoriums einstweilen nicht.

Doch nun zu den Melodien, die den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung ausmachen. Zunächst soll eine schematische Übersicht den Aufbau der ambrosianischen Melodien und die zwischen ihnen waltenden Zusammenhänge verdeutlichen. Die römischen Ziffern deuten die einzelnen Melodieglieder an. Kleine Buchstaben stehen für bezeichnende Melismen und Melismengruppen, ϱ steht für ausgeprägte Reperkussionspartien, große Buchstaben, hier also der Buchstabe Z, stehen für typische Melodieabschnitte.

Psalmelli:	I	II	III	IV	V
1. *A summo caelo*	...b	ce	fghi$^{(o)}$		Z
2. *Tecum principium*	...b′	de	g′h′	lm	Z
3. *Speciosus formam*	a b′	(d)e		no	Z
4. *Benedictus qui venit*	a b′	(d)e		no	Z
5. *Deus manifeste veniet*	a′ b″			g″o	Z
6. *Peccavimus*	...b‴	(d)e	g′n′h′	lm	Z

Verse:	I	II	IV	V
1. *Caeli enarrant*	q r	ϱu		Z
2. *Dixit Dominus*	s	tu′	ϱvo	Z
3. *Eructavit cor meum*	s	tu″	vo′	Z

4. u. 6. *Confitemini*	s	tu″	vo′	Z
5. *Deus Deorum*	x	x	x(o)	Z

Wir stellen zunächst fest, daß die Psalmellusmelodien vier- bis fünfgliedrig sind und daß die Versmelodien drei- bis viergliedrig sind; die Verse kennen hier nicht das in beiden gregorianischen Überlieferungen bei längerem Text eingeschobene Glied III. Wir stellen sodann fest, daß die hier vorliegenden ambrosianischen Melodien keine Weise darstellen. Zwar sind die Psalmelli *Speciosus formam* und *Benedictus qui venit* fast tongetreu gleich und ebenso die Verse *Eructavit cor meum* und *Confitemini,* zwar weicht der Vers *Dixit Dominus* nur wenig von diesen beiden Versen ab und der Psalmellus *Peccavimus* folgt weitgehend dem Psalmellus *Tecum principium,* aber gerade diese Einzelzusammenhänge einerseits und die im übrigen auftretenden Abweichungen andererseits bewirken eben, daß hier keine Weise mehr vorliegt, sondern ein allerdings eng zusammenhängender Komplex von Melodien.

Nun repräsentieren aber in beiden gregorianischen Überlieferungen die zahlreichen Gradualien des hier zur Rede stehenden Zusammenhangs wirklich eine Weise. Es treten hin und wieder Unregelmäßigkeiten vor allem im Eingang auf, es gibt fakultativ eingeschobene Melodieglieder, die vor allem in fränkischer Überlieferung zuweilen unregelmäßig gehandhabt werden, es gibt schließlich einige Melodien, die nur zum Teil dieser Weise folgen, aber das alles tut der Weise keinen Abbruch, die Melodien folgen eben der Weise oder sie folgen ihr auch nicht. Der Weisencharakter wird auch an den beiden gregorianischen Gradualien und ihren Versen deutlich, die wir im Ambrosianischen Gesang mit dem gleichen Text zu Varianten eben dieser Weise wiederfinden. Auch diese beiden gregorianischen Stücke sollen hier schematisch wiedergegeben werden.

Gradualien:

a) altrömische Überlieferung

	I	II	III	IV	V
1. *A summo caelo*	A	B		C	D
2. *Tecum principium*	X	XB	efg	C′	D

b) fränkische Überlieferung

	I	II	III	IV	V
1. *A summo caelo*	A	B	ef		D
2. *Tecum principium*	X	XB	efg	C	D

Verse:

a) altrömische Überlieferung

	I	II	III	IV	V
1. *Caeli enarrant*	H	I	e	C	D
2. *Dixit Dominus*	H	I	e′fg	C	D

b) fränkische Überlieferung

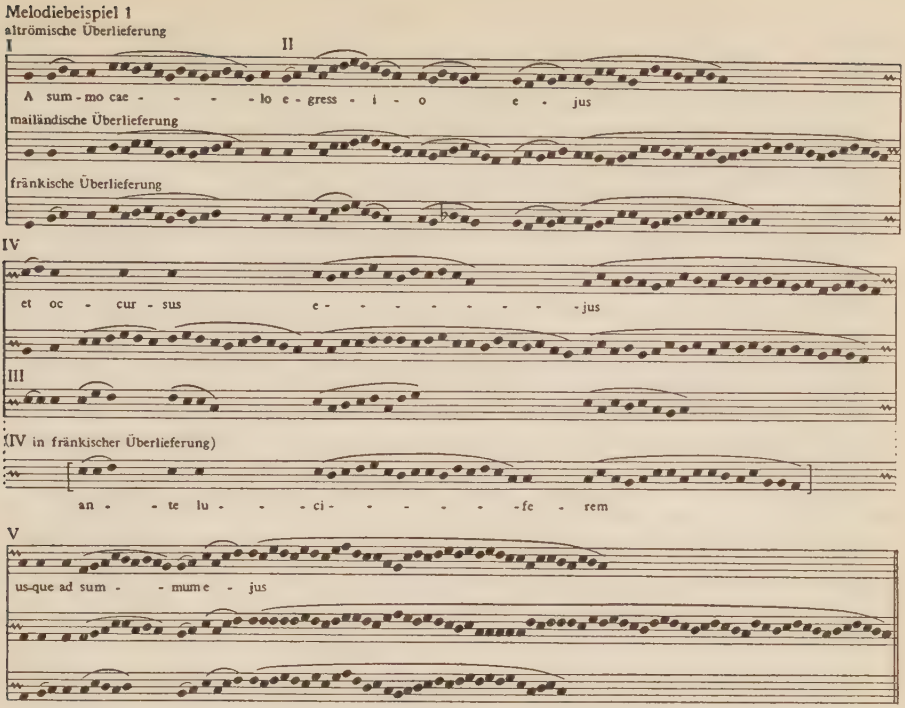
	I	II	III	IV	V
1. *Caeli enarrant*	H	I		C′	(D)
2. *Dixit Dominus*	H	I	ef′g	C	(D)

Der Gebrauch von großen Buchstaben deutet an, daß wir es hier fast durchweg mit typischen Melodiegliedern zu tun haben anstatt mit typischen Melismen und Melismengruppen; nur das eingeschobene Glied III mit seinem Melodiematerial aus dem 5. Ton macht eine Ausnahme. Außerdem ist in der fränkischen Überlieferung das Schlußmelisma der Verse gegenüber dem des Responsoriums verkürzt, was in der Übersicht durch Einklammerung von (D) angedeutet ist. Die gleiche Weise wird in den gregorianischen Überlieferungen viele Male gebraucht. Die Benutzung gleicher Buchstaben für die Darstellung der Melodien in beiden Überlieferungen deutet natürlich nicht Gleichheit, sondern Entsprechung zwischen den beiden Fassungen der Weise an.

Die Leichtigkeit der Anpassung verschiedenartiger Texte ist ein wesentliches Merkmal der gregorianischen Weise, daraufhin ist sie angelegt. Daher der psalmodische Bau mit ausgeprägten Reperkussionspartien zwischen geprägten, übersichtlichen Melismen, die regelmäßig und formelhaft gehandhabt werden. Das alles ist nicht nachträglich aufgepfropft, sondern gehört wesentlich dazu. Der Charakter einer psalmodischen Weise ist also nicht sekundär, und das heißt, daß die ambrosianischen Melodien von der gregorianischen Weise abstammen und nicht umgekehrt, daß also nur noch die Frage offenbleibt, ob die Weise von Rom über die fränkische Überlieferung nach Mailand oder von Rom nach Mailand und unabhängig davon in die fränkische Überlieferung gelangt ist. Die Betrachtung der ambrosianischen Melodien bestätigt außerdem das Bild, das oben bei der Betrachtung der Weise im Gregorianischen Gesang gezeichnet wurde: Gerade beim Vergleich mit den ambrosianischen Melodien ergibt sich, wie hoch stilisiert diese Weise tatsächlich ist und daß wir es doch wohl wirklich mit einer Schöpfung der römischen Schola cantorum zu tun haben.

Es ist bezeichnend, daß sich im Mailänder Gesang großpsalmodische Formen, wie sie hier von der gregorianischen Weise repräsentiert werden, scheints ursprünglich gar nicht finden und daß sie umgewandelt und zerstört sind, wenn sie aus dem Gregorianischen Gesang übernommen wurden. Der Mailänder Sänger gebrauchte nicht die hochentwickelten Regeln, nach denen man zu Rom in der Schola cantorum solche Melodien schuf und mit ihnen umging. Das Problem der ambrosianischen Psalmtöne rückt so in einen aufschlußreichen Zusammenhang.

Als Beispiel für die sechs ambrosianischen Psalmelli soll nun das Responsorium des Psalmellus *A summo caelo* mit seinen römischen und fränkischen Parallelen eingehender betrachtet werden (Melodiebeispiel 1).



Die oben S. 298 gegebene schematische Übersicht der gregorianischen Melodien zeigt, daß die fränkische Fassung dieses Graduale in unregelmäßiger Weise von dem eingeschobenen Melodieglied III Gebrauch macht und gleichzeitig das regelmäßige Glied IV unterdrückt. Im Melodiebeispiel ist an der betreffenden Stelle in Klammern auch das sonst an dieser Stelle erscheinende regelmäßige Glied IV in fränkischer Überlieferung aus einem anderen dieser Weise folgenden Graduale mitgeteilt, und zwar aus dem Graduale *Tecum principium*. Bevor wir dieser Stelle unsere besondere Aufmerksamkeit widmen, wollen wir den Melodieverlauf im ganzen vergleichen.

Der Zusammenhang zwischen der altrömischen und der fränkischen Fassung ist enger als der dieser beiden Fassungen mit der mailändischen. Mitunter sind entsprechende Melodiefragmente völlig oder fast völlig gleich, so auf *(e-)gressio e(-jus)*, auf *(usque ad sum-)mum e(-jus)* und, wenn wir das altrömische Melodieglied IV mit dem entsprechenden, in Klammern mitgeteilten fränkischen vergleichen, *et occursus e(-jus)*. Gewisse Melismen sind sehr ähnlich, so etwa gleich das über *(cae-)lo* zum Schluß des Eingangsgliedes: Es handelt sich in der römischen und fränkischen Fassung im Grunde zweimal um die gleiche Bewegung, in der mailändischen Fassung dagegen wird das Melisma durch die Schlußwendung spürbar anders. Aber indem wir versuchen, diese Andersartigkeit näherhin zu ergründen, empfinden wir schmerzlich unsere Unwissenheit darüber, wie denn diese Melodien vorge-

tragen worden sind, wie wohl Rhythmus und Vortragsart gewesen sein mögen. Weil wir darüber so wenig Sicheres wissen, bleiben uns wesentliche Unterschiede zwischen den drei Überlieferungen unzugänglich und wir bleiben darauf angewiesen, Eigenheiten der drei Überlieferungen aus dem erstarrten Notenbild herauszulesen.

Eine recht deutlich erkennbare Eigenheit der ambrosianischen Fassung gegenüber den beiden anderen ist eine Neigung, Melismen auszudehnen, weiter auszusingen. Nehmen wir das Schlußmelisma des zweiten Gliedes, bei *(egressio e-)jus:* In der römischen Überlieferung hebt die Bewegung an zu einem Hochton, läuft aus, setzt nochmals in der Höhe ein, steigt ab und läuft aus, indem sie die Schlußwendung noch einmal aufnimmt. In der fränkischen Überlieferung steigt die Melodie ausholend zum Hochton und nochmals ausholend auf, es folgt nur noch eine knappe Schlußfloskel. Ich habe bei anderer Gelegenheit die Melodik der fränkischen Überlieferung als „zügiger, zielstrebiger, raumgreifender, emphatischer" und demgegenüber die der altrömischen Überlieferung als „kleingliedriger, feiner, spielerischer" zu charakterisieren versucht; „dem eher unbetonten ‚Auslaufen' der altrömischen Melodien und ihrer Abschnitte steht hier eher ein jeweils betontes, bewußtes Abschließen gegenüber"[1].

Betrachten wir nun das entsprechende Melisma in der mailändischen Überlieferung: Der Anfang greift beim Anstieg zum Hochton ähnlich wie in der fränkischen Melodie aus, doch wirkt er weniger gespannt durch die Ausfüllung der Eingangsterz abwärts. Auf den ersten Hochton folgt ein floskelhafter Abstieg, der Aufstieg zum zweiten Hochton vollzieht sich wie in der fränkischen Fassung, aber dieser Aufstieg ist hier nur Teil einer Melodieschleife, die dann wieder abwärts führt und noch einmal wiederholt wird. Man hat den Eindruck, als bringe es der Sänger nicht fertig, über die Knotenpunkte im Melisma hinwegzugehen, ohne bei ihnen zu verweilen, als wolle er jedem einzelnen Bewegungszug noch seinerseits eine kleine Verzierung anhängen. In den anderen Melismen ist das ähnlich, man betrachte etwa das Schlußmelisma, aber auch die anderen. Beachtenswert sind dabei die offenbar beliebten Schlüsse mit abwärts führenden Skalenausschnitten, die zuweilen sequenzartig aneinandergereiht werden. Die meisten Melismen sind in ambrosianischer Überlieferung umfangreicher als in altrömischer und fränkischer.

Aber nun zu der problematischen Stelle *„et occursus ejus"*. Folgt die ambrosianische Melodie hier der altrömischen oder der fränkischen Fassung des gregorianischen Graduale ? In der altrömischen Fassung beginnt das Melodieglied mit einer kurzen Reperkussionspartie, in der fränkischen dagegen kann man höchstens von einem reperkussierenden Anheben der melodischen Be-

[1] AfMw XII, 1955, S. 86.

wegung sprechen. Das ambrosianische Melodieglied hebt mit einem melodischen Aufstieg an und wie in der fränkischen Fassung stehen in der ambrosianischen Melodie Melismen auf den Silben *(oc-) cur-sus,* die zwar umfangreicher sind als ihre fränkisch-gregorianischen Gegenstücke, aber doch die gleiche Bewegungsrichtung zeigen. Das folgende Melisma auf *e(-jus)* hat in der ambrosianischen Melodie zunächst die gleiche Bewegungsrichtung wie das fränkische Gegenstück, es läuft aber dann in einer Bewegung aus, die an das entsprechende altrömische Melisma erinnert und auch das Schlußmelisma des ambrosianischen Melodiegliedes erinnert eher an das Schlußmelisma des altrömischen Melodiegliedes als an das des fränkischen.

Da durch solchen Vergleich keine eindeutige Klarheit über die Abhängigkeit der Varianten voneinander zu gewinnen ist, werfen wir noch einmal einen Blick auf die oben S. 298 gegebene schematische Übersicht über den Verwandtschaftskreis der Melodie *A summo caelo* im Ambrosianischen Gesang, um vielleicht auf diese Weise zu ermitteln, ob wir hier, ins Ambrosianische übersetzt, das Melodieglied III oder IV vor uns haben, ob der Aufbau der ambrosianischen Melodie also dem in der altrömischen oder dem in der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesanges entspricht. Wir haben das fragliche Melodieglied dort unter III eingezeichnet. Wie die Übersicht zeigt, sind die Melismen g und h Varianten der von den Psalmelli *Tecum principium* und *Peccavimus* in Melodieabschnitt III gebrauchten Melismen. Melodiebeispiel 2 stellt die entsprechenden Abschnitte von *A summo caelo* und *Tecum principium* untereinander.

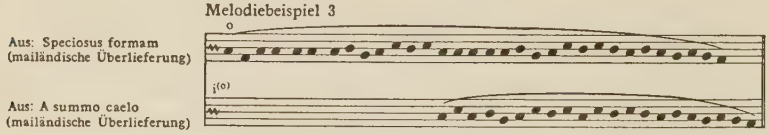
Melodiebeispiel 2

Es handelt sich nicht um tongetreue Entsprechungen, aber der Variantencharakter ist doch nicht zu übersehen; die Übereinstimmungen sind zu ausgeprägt, als daß man sie durch einen Zufall erklären könnte und sie betreffen ja gerade die Richtung der melodischen Bewegung, nicht Verzierung und Umspielung. Wir dürfen das fragliche Melodieglied des Psalmellus *A summo caelo* also als eine Variante des Melodiegliedes III ansprechen, wie es von der fränkischen Überlieferung des Graduale *A summo caelo,* nicht von der altrömischen Überlieferung gebraucht wird.

Nun ist da allerdings noch das Schlußmelisma des ambrosianischen Melodieglieds, in der schematischen Übersicht durch $i^{(o)}$ angedeutet. Das Melisma i findet sich, wie die Übersicht zeigt, in den anderen ambrosianischen Melodien dieses Umkreises nicht. Das dem Symbol i in Klammern hinzugefügte

(o) deutet aber an, daß der Schluß von Melisma i an den von Melisma o anklingt, das von anderen Psalmelli als Schlußmelisma des Melodiegliedes IV gebraucht wird. Melodiebeispiel 3 stellt die ambrosianischen Melismen $i^{(o)}$ und o, das letztere hier aus dem Psalmellus *Speciosus formam,* zusammen.

Melodiebeispiel 3

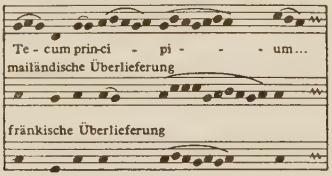


Es wird deutlich, daß die Übereinstimmung keine bezeichnende ist, daß es sich lediglich um einen typischen Melismenauslauf handelt, der sich im übrigen nicht selten findet. Wie wenig bezeichnend und wie häufig solche Melismenausläufe im Ambrosianischen Gesang sind, zeigt schon ein Blick auf den Psalmellus *A summo caelo* selbst im ersten Notenbeispiel. Wir hatten oben festgestellt, daß sie Spielwerk, Verzierung sind und die Übereinstimmung der Melismenausläufe bei *(egressio e-)jus* und *(usque ad summum e-)jus* im Psalmellus *A summo caelo* hat ja, wie ein Vergleich mit den beiden gregorianischen Parallelen zeigt, dort keine Entsprechung, sie hat keine strukturelle Bedeutung.

Die übrigen Psalmelli des Verwandtschaftskreises sollen weniger ausführlich behandelt werden; es sei wiederum auf die schematische Übersicht S. 298 verwiesen.

Der Psalmellus *Tecum principium* hat ambrosianisch genau wie altrömisch und fränkisch einen irregulären Eingang. Wie in fränkischer Überlieferung finden wir in der ambrosianischen Melodie das Schlußmelisma des Eingangsabschnitts auf *(princi-)pi(-um)* und im übrigen Rezitation, während der altrömische Eingangsabschnitt floskelhafte Bewegung zeigt. Die drei Eingangsabschnitte sind in Melodiebeispiel 4 untereinandergestellt.

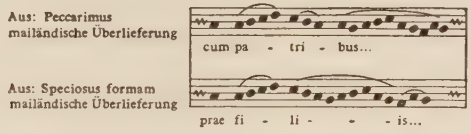
Melodiebeispiel 4



In der Folge ist die ambrosianische Melodie besonders im zweiten und dritten Melodieglied wiederum gegenüber den gregorianischen Überlieferungen melismatisch reicher ausgeschmückt. Da auch die Unregelmäßigkeiten des gregorianischen Graduale *Tecum principium* im ambrosianischen Psalmellus ihre Entsprechungen haben, ist auch dieses Graduale als einzelne Melodie in den ambrosianischen Ritus übernommen worden.

Wir kommen nun zu den Psalmelli, die in den beiden gregorianischen Überlieferungen nach einer anderen Melodie gehen oder sich dort gar nicht finden. Die Psalmelli *Speciosus formam* und *Benedictus qui venit* sind fast tongetreu gleich, sie weichen aber von den beiden zuerst besprochenen Psalmelli nicht unwesentlich ab, so daß es zweifelhaft erscheint, ob ihre Melodien von denen der beiden anderen Psalmelli abzuleiten sind, ob nicht vielleicht mit verborgenen Beziehungen zwischen Ambrosianischem und Gregorianischem Gesang im Bereich unserer Weise zu rechnen ist. Das könnte vor allem beim Psalmellus *Speciosus formam* zutreffen. Diesem Psalmellus steht in beiden gregorianischen Überlieferungen eine ziemlich verderbte Melodie gegenüber. Sie schließt altrömisch in den 1. Ton und wird fränkisch zum 3. Ton gerechnet. In Anbetracht der Tatsache, daß verderbte Melodien in der römischen Schola cantorum zuweilen durch andere Melodien und gerade durch die Weise des 2. Tons ersetzt wurden, ist es nicht ausgeschlossen, daß das Graduale *Speciosus formam* auch im Gregorianischen Gesang mit der Weise des 2. Tons verbunden worden ist und so nach Mailand gelangte. Es sei hier an einen ähnlichen Fall, den des Graduale *Dominus refugium* erinnert, das in altrömischer Überlieferung zu den Melodien des 7. Tons rechnet, in fränkischer Tradition aber sowohl im 7. Ton wie mit der Weise des 2. Tons überliefert ist[1]. Der Psalmellus *Benedictus qui venit* fügt sich hingegen in den beiden gregorianischen Überlieferungen recht gut in den Zusammenhang der Melodien des 5. Tons ein und weist keine innerhalb dieses Melodienkomplexes außergewöhnlichen Unregelmäßigkeiten auf. Vielleicht ist er in ambrosianischer Überlieferung dem Psalmellus *Speciosus formam* adaptiert worden.

Melodiebeispiel 5



Die beiden verbleibenden Psalmelli *Deus manifeste veniet* und *Peccavimus* hingegen sind recht gut als im Ambrosianischen Gesang entstanden vorzustellen und von den vorgenannten vier Melodien abzuleiten. *Deus manifeste* zeigt im ersten Abschnitt eine Variante des Eingangsabschnitts von *Speciosus formam* und *Benedictus qui venit,* der zweite Abschnitt zieht Glied III und IV zusammen, der Schlußabschnitt ist regelmäßig. *Peccavimus* bringt eine neue Variante des Eingangsabschnitts und geht dann zunächst wie *Speciosus formam,* dann wie *Tecum principium* weiter, wobei allerdings das Glied III, das längeren Text hat, durch eine Variante des Melismas n erweitert ist. Solange

[1] AfMw XII, 1955, S. 85.

nicht gregorianische Parallelen zu diesen beiden Psalmelli gefunden werden, darf man sie als Spätzeugnisse ambrosianischer Melodiebildung nach ursprünglich gregorianischen Vorbildern betrachten; Spätzeugnisse, weil sie ja doch zum wenigsten jünger sind als die gregorianische Weise. Diese Melodiebildung ist hier offenbar bereits eine mechanische Angelegenheit, bei der das in der Choralforschung meist zu Unrecht angewandte Wort vom „Cento" einmal am Platze ist. Die Übereinstimmungen zu den Melodiefragmenten da und dort sind nämlich weithin tongetreu, es handelt sich um Adaption von Melodiefragmenten und dabei kommt es sogar zur Melismenspaltung, wie Melodiebeispiel 5 zeigt. Eine Ausnahme bilden merkwürdigerweise die Eingänge. Der Melismeneinschub im Abschnitt III von *Peccavimus* ist ein primitives Anpassungsmittel und die Variante des Melismas g in *Deus manifeste* ist bedeutungslos.

Wir haben nun noch die Verse der Psalmelli zu betrachten, dazu sei wiederum auf die schematische Übersicht S. 298 verwiesen. Die Überlieferung des Verses zum Psalmellus *A summo caelo, Caeli enarrant gloria Dei,* ist in ambrosianischer Überlieferung offenbar verdorben. Die beiden ersten Abschnitte, jeweils mit einem großen Melisma, erscheinen zusammen als eine Variante des Eingangsgliedes der übrigen Melodien und der folgende Textabschnitt, sonst zum Melodieglied IV gesungen, erklingt hier zu einer Variante des Melodieglieds II. Während allerdings die übrigen Melodien dieses Glied II mit einem ausgedehnten Melisma einleiten, findet sich hier eine Reperkussionspartie und die nimmt sich um so merkwürdiger aus, als in den ambrosianischen Melodien die Reperkussionspartien der gregorianischen Weise gemeinhin aufgelöst und melodisch umspielt sind. Übrigens hat die fränkische Melodie eine Reperkussionspartie zu den gleichen Worten, die allerdings dort zum Melodieglied IV gesungen werden. Die altrömische Melodie hat an dieser Stelle das Melodieglied III, also keine Reperkussion, dieses Melodieglied III hat, wie bereits erwähnt, in den ambrosianischen Versen keine Entsprechung.

Nur ein weiteres Mal findet sich in dem ganzen ambrosianischen Melodienkomplex, den wir hier vor uns haben, noch eine ausgeprägte Reperkussionspartie, und zwar im Vers zum Psalmellus *Tecum principium, Dixit Dominus.* Diesmal haben beide gregorianischen Gegenstücke an der entsprechenden Stelle das Melodieglied III. Im übrigen ist dieser ambrosianische Vers sehr viel regelmäßiger als der Psalmellus, zu dem er gehört, er folgt ziemlich getreu den Versen *Eructavit cor meum* und *Confitemini,* die ihrerseits wie die Psalmelli *Speciosus formam* und *Benedictus qui venit,* zu denen sie gesungen werden, fast tongetreu gleich sind. Diese Gleichheit spricht für die Annahme, daß der Psalmellus *Benedictus qui venit* der Melodie von *Speciosus formam* adaptiert ist. Die enge Beziehung des Verses *Dixit Dominus* zu den Versen *Eructavit cor meum* und *Confitemini* möchte ich für das Ergebnis einer spä-

teren Angleichung halten. Das würde Praktiken der römischen Schola cantorum entsprechen, in deren Repertorium man immer wieder die Beobachtung macht, daß die Verse reguliert sind, wenn auch das zugehörige Responsorium irreguläre Züge aufweist. Die Verse unterliegen leichter Veränderungen als die Responsorien. Sind bestimmte Stilisierungsregeln in dem betreffenden Melodienkomplex wirksam, dann besteht gerade in den Versen die Neigung zur Regulierung; offenbar sind dann die Sänger gegen Unregelmäßigkeiten gerade in den Versen sehr empfindlich. Stehen die Verse hingegen in einem nur lockeren Melodienzusammenhang, dann gehen die Sänger freier mit ihnen um als mit einem Responsorium. In diesem Unterschied zwischen den Responsorien und ihren Versen spiegelt sich die Schwerfälligkeit des chorischen gegenüber dem beweglicheren solistischen Singen und vermutlich auch Freiheit und Wunsch der Solisten, ihre handwerklichen Fertigkeiten zur Geltung zu bringen. Das gilt im Grunde wohl auch für Mailand, auch dort wird ja das Responsorium vom Chor und der Vers vom Solisten gesungen. Eine Bestätigung meiner Annahme, daß die vorliegende Gestalt der ambrosianischen Versmelodie *Dixit Dominus* spät ist, sehe ich in der oben erwähnten Reperkussionspartie, zumal an einer Stelle, an der die gregorianischen Parallelen keine Reperkussionspartie haben und angesichts der Tatsache, daß gregorianische Reperkussionspartien in ambrosianischer Überlieferung aufgelöst und verziert erscheinen. Die naheliegendste Erklärung für diese Reperkussionspartie scheint mir zu sein, daß sie keine lange Tradition hat, daß sie an dieser Stelle eben durch späte Anpassung an die Melodie der Verse *Eructavit cor meum* und *Confitemini* zu erklären ist, daß diese Anpassung verhältnismäßig spät stattgefunden hat. Gleichermaßen möchte ich die Reperkussionspartie im Vers *Caeli enarrant* als ein Zeugnis dafür ansehen, daß man die verderbte Melodie dieses Verses einigermaßen zurechtzurücken suchte. Über das Alter der Reperkussion im Ambrosianischen Gesang an sich ist damit natürlich nichts ausgesagt, es geht hier lediglich um ausgeprägte Reperkussionspartien im Zusammenhang dieser Melodien.

Der Vers *Confitemini Domine* wird wie zum Psalmellus *Benedictus qui venit* auch zum Psalmellus *Peccavimus* gesungen. Der Vers *Deus Deorum* zum Psalmellus *Deus manifeste* endlich hat nur den Schlußabschnitt und den Anklang an das Schlußmelisma des Vorschlußgliedes mit den anderen Versen gemeinsam und gleichzeitig mit seinem Psalmellus; die Psalmelli schließen ja wie die Verse. Im übrigen ist seine Melodie unregelmäßig und für einen Psalmellusvers ungewöhnlich.

Betrachten wir die Verse noch einmal im Zusammenhang, so fallen gegenüber den Psalmelli die Einheitlichkeit einer Gruppe von Melodien und im Gegensatz dazu die großen Abweichungen der beiden anderen Melodien auf. Die Einheitlichkeit ist offensichtlich Werk der Mailänder Sänger. Sie haben diese Versmelodie gegenüber dem gregorianischen Vorbild schöpferisch um-

gestaltet. Die großpsalmodische Form mit ihren bezeichnenden, in Melismenklauseln mündenden Reperkussionspartien ist verlorengegangen. Durchgehende Melodiebewegung ist an ihre Stelle getreten, das Melisma des Eingangsgliedes ist beträchtlich ausgeweitet und auch an den Beginn des zweiten Gliedes ist ein umfangreiches Melisma gesetzt worden. Die Funktion der Melismen ist eine andere. In der gregorianischen Weise haben sie unübersehbar den Charakter rationaler Gliederungsformeln, hier scheinen sie viel mehr der bloßen Freude am Singen, der Verzierungslust des Sängers zu entspringen. Wie die gregorianischen Verse, so münden auch die ambrosianischen in den Schluß des zugehörigen Responsoriums, und die Schlußabschnitte sind durchaus gleich. Daß die Einmündung zum Teil erst mit dem Schlußabschnitt, zum Teil schon im Laufe des Vorschlußabschnitts stattfindet, begegnet auch im Gregorianischen Gesang. Die oben ausgesprochene Vermutung, daß wie im Gregorianischen so auch im Ambrosianischen Gesang die Überlieferung der Verse weniger starr ist als die der Responsorien, bestätigt sich.

Der zuletzt genannte Umstand ist vor allem schuld daran, daß wir nicht zu weiteren Hinweisen über das Verhältnis der ambrosianischen zu den beiden gregorianischen Überlieferungen gelangt sind. Wir müssen uns deshalb mit dem Wunsch, weitere Bestätigung für den Schluß zu gewinnen, daß die gregorianische Weise des 2. Tons über die fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesanges in den Ambrosianischen Gesang gelangt ist, an andere Melodien wenden. Nun ist zwar in dieser Sache nicht ohne weiteres von einer auf die andere Melodie zu schließen, denn wir haben es ja mit der Übernahme einzelner Melodien zu tun, und die Möglichkeit, daß nicht immer die gleiche Überlieferung der gebende Teil war, ist immerhin in Betracht zu ziehen. Aber es ist ja auch von Wichtigkeit zu wissen, ob der für die Weise des 2. Tons erschlossene Weg über die fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesanges nach Mailand sich auch sonst nachweisen läßt.

Hier bieten sich einstweilen vor allem zwei weitere Beispiele an: Das Graduale *Ex Sion species* des 5. Tons, in beiden gregorianischen Überlieferungen am 2. Adventssonntag gesungen, taucht im Ambrosianischen Gesang als Psalmellus zum 5. Adventssonntag auf, wie die Tabelle auf S. 292 zeigt. Bei diesem Psalmellus werden die Beziehungen zum Gregorianischen Gesang besonders an dem in Melodiebeispiel 6 wiedergegebenen Melodieabschnitt deutlich.

Melodiebeispiel 6

Ganz abgesehen von der größeren Ähnlichkeit der melodischen Bewegung zwischen der fränkischen und der ambrosianischen Melodiefassung gebraucht die altrömische Überlieferung bei *Deus* eine im 5. Ton in dieser Überlieferung häufig verwendete, typische Klausel, zu der es merkwürdigerweise in der fränkischen Überlieferung keine Entsprechung gibt. Auch die mailändische Überlieferung weicht von dieser Aufwärtsklausel in der altrömischen Melodie grundsätzlich ab und kennt auch in anderen Melodien keine Entsprechung zu dieser Klausel. Im Vers zum gleichen Graduale, *Congregate illic sanctos ejus,* gebraucht die mailändische wie die fränkische Überlieferung ein recht umfangreiches Melisma am Schluß des zweiten Melodieabschnitts, das in der altrömischen Melodie schlechterdings nicht wiederzufinden ist. Ein besonders deutliches Resultat gibt aber der Vergleich des Graduale *Viderunt omnes fines terrae* der 3. Weihnachtsmesse, ebenfalls im 5. Ton, mit dem Psalmellus zum Feste der Ordinatio S. Jacobi, der übrigens den gleichen Text einer Variante der gleichen Melodie anders unterlegt, wie Melodiebeispiel 7 zeigt.

Melodiebeispiel 7

Hier ist der Psalmellus streckenweise geradezu tongetreue Adaption des fränkisch-gregorianischen Graduale; vergleiche die Stelle *salutare Dei.* Eine so weitgehende Übereinstimmung ist nicht mehr durch einen Zufall zu erklären, hier liegt offenbar eine Übernahme und nicht etwa zufällige Entwicklung auf das gleiche Endergebnis hin vor. Interessant ist, daß die fast tongetreue Übereinstimmung sich gerade im Inneren des Melodieabschnitts findet und daß sie gegen die Klausel hin aufhört, das Schlußmelisma ist ausgeziert. Also genau das gleiche Bild wie vorher beim Psalmellus *A summo caelo* und eine Bestätigung der dort aus dem Vergleich der drei Melodievarianten gezogenen Schlüsse. Vermutlich hat der Ambrosianische Gesang die fränkische Überlieferung des Graduale *Viderunt omnes* schriftlich übernommen und dabei die Neume auf *om(-nis)* als zu *(De-)o* gehörig betrachtet. Dadurch

ist die Melodie derart aus den Fugen geraten, daß die Mailänder Sänger ihr mit außergewöhnlicher Vorsicht begegneten und besonders aufpaßten, nicht aus dem Geleise zu kommen. Das wäre eine Erklärung für die außergewöhnliche Treue, mit der die ambrosianische Melodie dem fränkischen Vorbild stellenweise folgt. Schriftliche Übernahme der gregorianischen Stücke durch den Ambrosianischen Gesang müssen wir übrigens bei den hier behandelten Melodien allgemein annehmen, Grad und Art der Übereinstimmung mit den gregorianischen Melodien lassen keine andere Deutung zu.

Wir haben also an zwei weiteren ambrosianischen Melodien die Herkunft aus der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesanges aufweisen können. Für ein anderes Verhältnis ambrosianischer zu gregorianischen Melodien habe ich bisher keinen Hinweis gefunden. Es erhebt sich nun noch die Frage was außerhalb des Melodievergleichs über die Beziehungen zwischen dem Gregorianischen und dem Ambrosianischen Gesang zu erschließen ist. Dabei ist zunächst zu überlegen, in welchen Zeitraum Melodieübernahmen vom einen in das andere Repertorium überhaupt gesetzt werden können.

Melodieübernahmen des Gregorianischen aus dem Ambrosianischen Gesang müßten stattgefunden haben, ehe sich die betreffenden Melodien im Gregorianischen Gesang nachweisen lassen. Dieser Nachweis ist durch Vergleich der beiden gregorianischen Überlieferungen bei den weitaus meisten Melodien des Proprium missae für den Zeitpunkt der Spaltung dieser beiden Überlieferungen, also um etwa 800, möglich. In Gesangbüchern ohne Melodieüberlieferung können wir die Texte zum großen Teil noch etwas weiter in die 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts hinein verfolgen. Somit müßten die in der Tabelle auf S. 292 als Parallelen aufgewiesenen Gesangsstücke, wenn überhaupt, dann mindestens vor etwa 800 beziehungsweise vor der Mitte des 8. Jahrhunderts aus dem Ambrosianischen Gesang in den Gregorianischen gelangt sein. Nun sind die Übereinstimmungen zwischen den aufgewiesenen Melodieparallelen verhältnismäßig groß, nur im Falle des Confractorium *Ecce veniet* (3. Advent) und der Ingressa *Rorate caeli* (5. Advent) zeigen sich größere Abweichungen. Aber selbst diese Abweichungen sind derart, daß die ambrosianische Überlieferung über 4 Jahrhunderte hinweg sehr beharrlich gewesen sein müßte, damit die auch bei diesen Melodien immer noch weitgehende Übereinstimmung mit den beiden gregorianischen Überlieferungen erhalten bleiben konnte. Diese Voraussetzung ist aber angesichts der bei den Psalmellusmelodien des 2. Tons und besonders bei ihren Versen aufgewiesenen Weiterentwicklung im Ambrosianischen Gesang kaum annehmbar. Wir haben auch keinen Grund, anzunehmen, der Ambrosianische Gesang sei im 8. Jahrhundert bereits so weit zum Repertorium verfestigt gewesen, daß die Übernahme von mailändischen Gesangsstücken in das Repertoire der römischen Schola cantorum überhaupt denkbar wäre. Und die römische Schola cantorum befindet sich im 7./8. Jahrhundert gerade in ihrer größten Blüte-

zeit. Gerade in dieser Periode lebendigster musikalischer Wirksamkeit kann sie, im Unterschied zu später, kein Interesse daran und keinen Anlaß dazu gehabt haben, musikalische Anleihen in Mailand aufzunehmen, zumal ein mailändischer Einfluß auf die römische Liturgie nicht in Frage kommt. Mailändischer Ursprung von Melodien, die sich im Gregorianischen Gesang bereits um 800 nachweisen lassen, ist also von vorneherein höchst unwahrscheinlich, wenn nicht auszuschließen.

Der Terminus ante quem für die Übernahme von Melodien aus den beiden gregorianischen Überlieferungen durch den Ambrosianischen Gesang wird durch die älteste Überlieferung des Ambrosianischen Gesanges gegeben und er liegt im 12. Jahrhundert. Der Terminus post quem kann, auch wenn wir eine Übernahme aus Rom in Betracht ziehen, nicht vor etwa 700 liegen, vorher sind die Melodien der römischen Schola cantorum gar nicht festgelegt, und das ist Voraussetzung dafür, daß sie propagiert werden können. Daß vorher auch nur in Rom jeder kleine Kirchenchor und jede Kirche, die nicht einmal einen Kirchenchor gehabt haben mag, das gleiche gesungen hätte wie die Schola cantorum, ist ja doch schlechterdings nicht anzunehmen. Erst als die römische Schola cantorum ihren Gesang schwarz auf weiß besitzt, ist ihre Vormachtstellung und die ihres Gesanges in Rom gesichert. Die vielumrätselte Tatsache, daß man den Franken aus Rom auf die Bitte um liturgische Bücher ausgerechnet solche für den päpstlichen Stationsgottesdienst schickte, dürfte wohl dadurch mitzuerklären sein, daß in denen für bescheidenere liturgische Verhältnisse die Melodien nicht festgelegt waren. Durch den Export ins Frankenreich gewann aber das Repertorium der Schola cantorum auch in Rom ganz neues Ansehen, seine weitere Propagierung empfing dadurch ohne Zweifel entscheidene Antriebe und Papst Leo IV. (847/55) ist wohl der erste, der ihm amtlichen, offiziellen Charakter zuschreibt[1].

Als aber das geschieht, besitzt Rom schon gar nicht mehr die Kraft, den so ausgesprochenen Anspruch zu realisieren. Bereits die Einführung des Gregorianischen Gesanges im Frankenreich ist ja viel weniger ein Unternehmen der Römer als ein Unternehmen der Franken. Inzwischen ist der Glanz der ehemaligen Welthauptstadt weiter verblichen. Ein Jahr vor dem Regierungsantritt des eben genannten Papstes Leo IV., ist Rom von den Sarazenen geplündert worden. Die Stadt ist von Parteizwisten durchwühlt, auf den Straßen herrscht die Anarchie und das Kapitol wird zur Ziegenweide. Die dunkelste Epoche der römischen Geschichte hat begonnen. Rom ist kein geistiges, kein kulturelles, kein liturgisches Zentrum mehr. Das liturgische Zentrum liegt jetzt nördlich der Alpen. Theodor Klauser hat in einem berühmt gewordenen Aufsatz gezeigt, daß die liturgischen Einflüsse jetzt von Norden nach Süden verlaufen[2]. Wie sich das kirchenmusikalisch auswirkt,

[1] Vgl. Mf VIII, 1955, S. 264.

[2] *Die liturgischen Austauschbeziehungen zwischen der römischen und der fränkisch-*

wird in der Verdrängung der altrömischen Überlieferung des Gregorianischen Gesanges selbst in Rom durch die fränkische sichtbar. So ist es in Anbetracht der historischen Situation von vorneherein unwahrscheinlich, daß die mailändische Liturgie in dieser Periode unter dem Einfluß der römischen gestanden hätte. Nicht nur auf der Landkarte ist es jetzt weit von Rom nach Mailand.

Die Lombardei liegt im Bereich oder doch im Vorfeld der karolingischen und dann der kaiserlichen Herrschaft. Unter dem Druck von Westen und Norden, nicht unter Druck von Süden her wird die mailändische Liturgie zurückgedrängt. In unmittelbarer Nähe von Mailand ist das sogenannte Graduale von Monza, eines der allerältesten Denkmäler gregorianisch-fränkischer Liturgie gefunden worden. So ist es von vorneherein wahrscheinlich, daß gregorianische Elemente, die seit dem 9. Jahrhundert in die mailändische Liturgie gelangt sind, von jenseits der Alpen und nicht von jenseits des Apennin nach Mailand gekommen sind. Die Abschätzung der historischen Gegebenheiten bestätigt also die Schlüsse, die sich aus den Melodievergleichen ergeben haben und sie legt es nahe, für die Parallelen zwischen dem Ambrosianischen und dem Gregorianischen Gesang, die nicht weiter untersucht wurden, zunächst einmal das gleiche zu vermuten, was an den Beispielen aufgezeigt wurde, daß nämlich die dem Gregorianischen und dem Ambrosianischen Gesang gemeinsamen Melodien aus der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesanges nach Mailand kamen.

Der Klassiker der Choralforschung, Peter Wagner, hat vor einem halben Jahrhundert vermutet, daß „beide Melodiearten", das heißt der Gregorianische und der Ambrosianische Gesang, „dem Urbestande der lateinischen Liturgie angehören" [1] und daß „der römische und der ambrosianische Gesang zuerst mehr oder weniger identisch waren. Gestützt wird diese Annahme durch die Tatsache, daß in den Handschriften der römischen Liturgie mailändische und römische Elemente so innig miteinander verwachsen sind, daß es schwer wäre, die dem Ambrosianischen angehörigen Stücke auszuscheiden, ohne die ganze römische Sammlung zu vernichten . . . Während aber der mailändische Gesang bis weit ins Mittelalter hinein sich unverändert überliefert hat, entwickelte sich der römische weiter zu derjenigen Form, in der die mittelalterlichen Handschriften ihn darbieten und die, wie wir sehen werden, das Werk der römischen Gesangschule ist" [2]. Dieses bis heute herrschende

---

deutschen Kirche vom 8. bis zum 11. Jahrhundert, Histor. Jb. d. Görres-Gesellschaft 53, 1933, S. 169 ff.

[1] P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien,* Band I: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters,* Leipzig ^{3}1911, S. 56.

[2] Ebenda S. 55.

Bild vom Ambrosianischen Gesang und seinem Verhältnis zum Gregorianischen Gesang ist, wie schon aus dieser Teiluntersuchung hervorgeht, wesentlich zu revidieren.

Soweit sich bisher überschauen läßt, sind die dem Gregorianischen und Ambrosianischen Gesang gemeinsamen Stücke nicht Relikte einer älteren lateinischen Gemeinliturgie, sondern sind aus der einen Überlieferung in die andere übernommen worden und zwar nicht vor dem 9. Jahrhundert. Die Übernahme ist nicht liturgischen Vereinheitlichungsbestrebungen entsprungen. Vielmehr wurden Einzelstücke übernommen und meist in andere liturgische Zusammenhänge gestellt, die Übernahme geschah also um der einzelnen Gesangsstücke willen. Die historischen Gegebenheiten machen es wahrscheinlich, daß die Stücke aus der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesanges in den Ambrosianischen übernommen wurden, in einigen Fällen konnte dieser Weg durch Melodievergleich nachgewiesen werden.

Das Verhältnis des Ambrosianischen Gesanges zu seinen gregorianischen Vorbildern ist grundsätzlich anders als das der fränkischen zur altrömischen Überlieferung des Gregorianischen Gesanges. Der Gregorianische Gesang ist für die Mailänder Sänger nicht vorbildliche Norm, sondern eine Quelle, aus der man schöpft, wenn es naheliegt, und das Geschöpfte schwimmt im eigenen Überlieferungsstrom mit fort. Verhältnismäßig weitgehende Übereinstimmungen zwischen ambrosianischen Melodien und ihren gregorianischen Parallelen zeigen, daß die Erstarrung des ambrosianischen Gesangsschatzes etwa im Bereich der Psalmelli zur Zeit der Melodieanleihen beim Gregorianischen Gesang bereits begonnen hatte. Jedoch ist damit zu rechnen, daß in anderen Bereichen des Repertoriums die Entwicklung noch mehr im Flusse gewesen ist. Aber auch in den Psalmelli zeigen sich noch die Spuren einer Weiterentwicklung vor allem in den Versen, die zum Teil schöpferisch umgestaltet wurden, in geringerem Maße in den Responsorien. Sie erstreckt sich hier vornehmlich auf die Klauseln, und zwar sowohl auf die Schlußklauseln wie auf die Binnenklauseln, sodann auf die Melismen überhaupt und vor allem auf die größeren, und sie zeigt sich in manieristischer Verzierung und Ausschmückung mit immer wieder ähnlichen melodischen Wendungen, so daß die Klauseln und Melismen weithin ihren typischen Charakter einbüßen.

Insgesamt erweist sich die ambrosianische Überlieferung gegenüber den beiden gregorianischen Überlieferungen als verspielter und melismenfreudiger, als weniger rationalisiert. In der größeren Ungebundenheit, darin, daß die Melodien und das Repertorium im ganzen weniger rationalisiert und weniger reguliert erscheinen als der Gregorianische Gesang, auch im jüngeren Datum seiner Erstarrung dürfte das gegenüber dem Gregorianischen Gesang Altertümlichere im Ambrosianischen Gesang zu suchen sein. „Vorgregorianische" Melodiefassungen werden wir in ihm nicht finden, so, wie sie uns vorliegen, sind die ambrosianischen Melodien jünger als die gre-

gorianischen. Doch ist anzunehmen, daß die ambrosianischen Eigenmelodien, etwa die Antiphonae post Evangelium, Elemente alten ambrosianischen Singens bewahrt haben. Die zukünftige Forschung wird sie aus dem jüngeren Gewand herauszuschälen haben, in dem sie uns entgegentreten.

Was ich bei anderer Gelegenheit am Repertorium der römischen Schola cantorum, am Gregorianischen Gesang zu zeigen versucht habe[1], das erweist sich nun auch hier bei der Betrachtung ambrosianischer Melodien: Beide liturgischen Gesangsschätze sind allenthalben zu früh und viel zu früh datiert worden. Von „frühchristlich" und „altchristlich" kann bei den uns vorliegenden Repertorien nicht die Rede sein. Vielmehr treten uns diese Repertorien als hochentwickelte Spätzeugnisse liturgischer Gesangskultur entgegen.

[1] *Die Tradition des Gregorianischen Gesanges in der römischen Schola cantorum*, 2. Internat. Kongr. f. kathol. Kirchenmusik Wien 1954, Kongreßber. S. 120.

Die Verfasser der Beiträge

Hans Ludwig Schilling. Geboren 1927 in Mayen (Rheinland); Kompositionsunterricht bei Paul Hindemith in Zürich und Harald Genzmer in Freiburg i. Br., musikwissenschaftliches Studium an der Universität Freiburg i. Br. bei Hermann Zenck und Wilibald Gurlitt; 1954 Staatsexamen für das Künstlerische Lehramt an höheren Schulen in Freiburg i. Br.

Georg Reichert. Geboren 1910 in Stefansfeld/Šupljaja (Banat, Jugoslawien); Musikausbildung an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien (Abschluß 1933); musikwissenschaftliches Studium an der Universität Wien bei Robert Haas, Robert Lach und Alfred Orel; 1935 Dr. phil. Wien. Seit 1936 an der Universität Tübingen tätig; habilitierte sich hier 1940 für Musikwissenschaft; seit 1942 Dozent und seit 1948 apl. Professor an der Universität Tübingen. 1954–1956 Vertreter des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität München.

Ewald Jammers. Geboren 1897 in Köln; studierte Musikwissenschaft an der Universität Bonn bei Ludwig Schiedermair; 1924 Dr. phil. Bonn, 1925 Staatsexamen. 1927–1945 Bibliothekar in Dresden (1931–45 Leiter der Musikabteilung der Sächs. Landesbibl. Dresden), 1951 Bibliothekar in Düsseldorf, 1952 in Heidelberg, seit 1953 Leiter der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Heidelberg. 1953 Lehrbeauftragter für musikalische Paläographie und seit 1956 Honorarprofessor für ältere Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.

Ernst Rohloff. Geboren 1899 in Graudenz; musikalische Ausbildung am Konservatorium in Leipzig bei Karl Straube, Otto Weinreich und Stephan Krehl; studierte Musikwissenschaft an der Universität Leipzig bei Arnold Schering, Hermann Abert und Theodor Kroyer; 1926 Dr. phil. Leipzig. 1931 bis 1937 Studienrat, seit 1938 im Ruhestande. Zur Zeit Musikwissenschaftler, Musikerzieher und Organist in Weißenfels.

Günter Hausswald. Geboren 1908 in Rochlitz (Sachsen); musikalische Ausbildung in Leipzig bei Max Pauer, Sigfrid Karg-Elert und Hermann Grabner; musikwissenschaftliches Studium an der Leipziger Universität bei

Theodor Kroyer, Hermann Zenck und Helmut Schultz; 1937 Dr. phil. Leipzig. 1947 Dramaturg der Staatsoper Dresden und Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik; habilitierte sich 1949 für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule Dresden; 1950 Vertretung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Jena und bis 1953 dort Dozent für Musikwissenschaft.

Erwin R. Jacobi. Geboren 1909 in Straßburg (Elsaß); Musikausbildung in Frankfurt/Main; studierte Wirtschaftswissenschaft an den Technischen Hochschulen München und Berlin; 1933 Dipl.-Ing. Berlin. Studierte Musikwissenschaft 1952/53 an den Universitäten Yale bei Paul Hindemith und New York bei Curt Sachs und 1953–1956 an der Universität Zürich bei Paul Hindemith und Antoine-E. Cherbuliez; 1956 Dr. phil. Zürich. Zur Zeit tätig als Lehrer in Zürich und an der Musikakademie der Stadt Basel.

Werner Braun. Geboren 1926 in Sangerhausen (Thüringen); studierte Schulmusik und Musikwissenschaft an der Universität Halle bei Max Schneider und Fritz Reuter; 1952 Dr. phil. Halle. Seitdem Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Halle.

Helmut Hucke. Geboren 1927 in Kassel; studierte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck; 1948–1950 wissenschaftliche Hilfskraft am Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i. Br., 1951 am Handwörterbuch der musikalischen Terminologie; 1952 Dr. phil. Freiburg i. Br. 1953–1956 Forschungsstipendiat der Görres-Gesellschaft in Rom, dort Schüler von Higino Anglès und P. Eugéne Cardine; seit 1956 im Verlag Herder, Freiburg i. Br.

Namen- und Sachregister des dreizehnten Jahrgangs

(zusammengestellt von Klaus Holzmann, Freiburg i. Br.)

Abert, A. A. 78, 274 ff.
– H. 9, 11, 15, 18, 22, 88, 243
Achtélik, J. 142 f.
Adam von St. Victor 129
Adlung, J. 23
Adorno, Th. W. 195
Affekt (Einheit) 172
Affektdynamik 18
Aichinger, G. 277
Akkorde, wesentliche 265
– *zufällige* 265
Albrizio, P. L. 48
Allgeier, A. 63
Altenburg, J. E. 79
Ambros, A. W. 86
Ameln, K. 236
Anabasis 14
Anaphora 50
André, C. A. 17
Anna Amalia v. Preußen, Prinzessin 6, 169
Antiphonar, St. Lambrechter 128
Antitheton 15, 57
Apollinaris (Heiliger) 289
Apuleius 7
Arbusow, L. 45
Argine, C. dall' 42
Arktiker, Weltbild der 108
Ascensus 14
Asola, M. 274
– N. 275
Aufführungspraxis, barocke 249
Auflösung, melodische 138
Auflösungs-Tropus 133, 137
August, Herzog 284
Augustinus 235
Ausdruck, egopsychischer 12
Ausgleichsvorgänge 184
Avenarius, Ph. 275, 281

Bach, C. Ph. E. 168 ff.
– *(Individualstil)* 176
– J. S. 1, 4 ff., 9, 11, 13 ff., 21 ff., 60, 192, 247, 256, 262 ff., 284
– W. F. 247
Bachbild Mozarts 23 f.
Bachtradition, Wiener 6
Bachofen, J. J. 106
Bächthold, H. 91
Backhaus, H. 184
Bahrdt, Th. 284
Ballière, Ch. 264 f.
Bannister, H. M. 76
Battifero, L. 247
Bäumer, S. 138
Beethoven, L. van 2 f., 88, 91 ff., 194
Benvenuti, G. 77
Berg, A. 196
Berlinsky, P. 104
Berlioz, H. 186, 193 ff.
Bernabei, E. 247
Bernard, E. 187
Bernatzik, H. A. 106
Bernhard, Ch. 14, 51, 245
Bernoulli, C. A. 106
– E. 218
Berno v. Reichenau 61, 64, 67
Besarde, J. B. 83
Besseler, H. 4 f., 190, 197, 199, 204, 207, 210 f., 213 ff., 243, 275
Betonungssystem, funktionales 17
Beurmann, E. H. 168 ff.
Beyer, R. v. 64
Beyerle, F. 63 f.
– K. 61
Bezecny, E. 275
Biber, H. 11
Bigelmair, A. 67
Binnengliederung, Korrespondenz d. 203
Birlinger, A. 236
Birnbaum, J. A. 23
Bischoff, B. 62, 136
– M. 275
Bitter, C. H. 168
Bleichsteiner, R. 106 f.
Blume, C. 61 f., 65, 68 ff., 76
– F. 2, 5, 23, 84, 190
Blümml, E. K. 2
Bodenschatz, E. 278 f.
Boeckler, A. 68
Bohn, E. 279
Bolte, J. 236, 238
Born, I. v. 8, 22
Bory, R. 21
Botstiber, H. 92
Brahms, J. 186
Brambach, W. 61 f., 67
Braun, W. 271
Brechungen 178
Bruckner, A. 32 f.
Bukofzer, M. 115, 213
Bundschuch, M. 276
Burchard II., Abt. v. St. Gallen 31
Burck, J. a 281
Burney, Ch. 264, 268 f.
Busmann, F. 279
Busoni, F. 193 f.
Buxtehude, D. 84 ff.

Cagliostro 90
Cantio 140, 224
Cantionarium, Seckauer 116 ff.

Canzional 116
Capriccio 251
Carissimi, G. 42 ff.
Carro della Morte 86
Castil-Blaze, M. 192
Castro, J. de 274
Cattaneo, E. 285, 297
Cavalli, F. 79
Cazzati, M. 84
Cento 306
Chevaillier, L. 265
Chevalier, U. 61
Chiasmus 55
Chilesotti, O. 83
Chinesentum 102
Choissonismus 187
Chopin, F. 111
Choralvirga 220
Chörigkeitseffekt 181
Christian II., Herzog v. Sachsen-Merseburg 281
Chrysander, F. 42, 44
Chrzanowski, W. 168
Chustrovius, J. 275
Clarino 81
Claudius, M. 6
Clausula dissecta 59
– *perfecta* 59
– *minus perfecta* 59
Clavel, F.-T. B. 89 f.
Climax 43, 47, 56
Collaparte-Führungen, oktavierende 181
Color 213
Compenius d. J., H. 283
Contrapunto osservato 12
Corelli, A. 256, 259
Cosimo, P. di 86 f.
Craft, R. 181
Croce, G. 277
Crotch, W. 270

Dahlhaus, C. 188
dämpfen 86
Dämpfhölzchen 79 ff.
Danckert, W. 97 ff.
Day, A. 266, 270
Dedikation v. Kirchen 33
Delanney, R. 187
Dent, E. 7, 88 ff.
Derain, A. 187
Deutsch, O. E. 8, 17, 22, 89 f.
Diess, A. Ch. 91
Dionysius Exiguus 32
Dittmer, K. 111
Dlabacž, G. J. 243 f.
Doesburg, Th. van 187
Dold, A. 61, 63, 69 f.
Dornseiff, F. 7
Douglas, R. L. 86
Dreiklang, realer 144
Dreves, G. M. 76, 116, 119, 127, 130, 137
Drinkwelder, O. 127
Dualitätsprinzip Plückerts 157 f.
Dufay, G. 213
Duft, J. 41
Dunstable, J. 213
Durakkord 143
Dur-Moll-Polarität 142 ff.
Durprinzip 155

Ebel, B. 62, 66, 227
Eberhard, W. 106
Eberlin, J. E. 12
Eckermann, J. P. 2
Eggebrecht, H. H. 12, 276
Eggen, E. 111
Ehmann, W. 190
Eichborn, H. 83, 87
Eichler, F. 127
Eickstedt, E. v. 112
Einheit des Affekts 172
Einschwingungsvorgang 184
Einstein, A. 1, 10, 15, 17, 19
Eisenhofer, L. 139
Eißfeldt, O. 49
Eitner, R. 92, 248, 272
elektrophonisch 183
Elteste, M. F. G. 282 ff.
Emsheimer, E. 98 f., 104
Engel, H. 251
Engelmann, G. 276
enjambement 204
Epanalepsis 45
Epiphora 45
Epizeuxis 43, 46 f., 54
Erbach, Ch. 277
Erweiterungstropus 133
Eysel, J. Ph. 81

Fabian (Heiliger) 289
Fantini, G. 81 f.
Federhofer, H. 128
Fellerer, K. G. 275
Feo, F. 244
Fétis, F. J. 243, 264 f.
Fichard, J.C.v. 236, 239 ff.
Ficker, R. v. 213
Figur, rhetorische 11
Figuren, gebrochene 178
– *laufende* 177
– *rollende* 178
Figurenlehre 12
Fischer, K. v. 168
– W. 8 f., 16, 18
Flesch, S. 272
Forkel, J. N. 6, 47
Förster, A. 279, 281 f.
– G. 279
– K. 279
Fortspinnungstypus 254
Framery, N. E. 192
Freimaurer 8
– *(Einweihungsritus)* 89
Freimaurerliederbücher 10
Frescobaldi, G. 247, 253
Friedländer, M. 88
Friedrich, H. 101
Friedrich August I., König v. Sachsen 244, 246
– II., König v. Sachsen 244
Friedrich der Große 89
Frobenius, L. 115
Froberger, J. J. 247
Fuchs, A. 19
Fuga 43, 49, 58
Fundamentalbaß 265
Fürstenau, M. 243 ff.
Fux, J.J. 12, 244, 247

Gabrieli, A. 275 f.
– G. 276, 278
Gallandi, A. 63
Gallus (Heiliger) 25
– J. 273 ff.
Gaming, K. v. 127
Garsi, D. 83
Gassmann, F. 87 f.
Gauguin, P. 187
Gautier, L. 25, 129
Geering, A. 130, 136, 140
Geissler, E. 283
Gemmingen, A. v. 68
– R. v. 129
Gennrich, F. 204, 218, 236, 242
gens 55
Georgiades, Th. 4, 19 f.
Gerber, E. L. 23, 243, 264
Gerbert, M. 63 f.
Gerle, H. 190
Gesang, ambrosianischer 285

Gesang der geharnischten Männer (Mozart) 1 ff.
– *kasantatarischer* 103
– *tscheremissischer* 100
Gesner, J. M. 23
Ghisi, F. 42, 87
Ginguene, P. L. 192
Girometta 83
Gluck, Ch. W. 3, 8
Goethe, J. W. v. 2, 22 ff.
Goldschmidt, H. 77
Graduale, Moosburger 116 f., 119, 121, 136
Gradualienweise des 2. Tons 286
Graebner, F. 108
Great War Pipe 111
Gregor d. Große, Papst 289
Grève, Ph. de 136
Griesinger, G. A. 92
Griesser, B. 61, 63, 72
Griffe, E. 71
Großtakt, klassizistischer 16
Großtalea 202
Grotefend, H. 31
Grothusius, A. 276
Grove, G. 80, 266
Grundmann, H. 7
Guerrero, F. 274
Gumpelzhaimer, A. 277
Gundermann, F. 283
Günther, S. 271, 284
Gurlitt, W. 11, 14, 16 f., 79, 192 ff.

Haas, R. 5 f., 91
Hahn, F. 115
Haimburg, K. v. 127
Hain, K. 61 ff., 65
Halbzirkel 178
Hammerstein, R. 1 ff., 187
Hampel, A. J. 87
Händel, G. F. 1, 5 f., 13, 60
Handl, J. s. Gallus
Handschin, J. 118, 127, 130, 149, 151, 162 f., 193, 274, 286
Harmonie 265
Hartig, J. L. v. 244
Hartker 72, 74
Hasler, C. 279
Haslund-Christensen, H. 98, 104 f., 110
Hasse, J. A. 246
Haßler, H. L. 276 f.
Hässler, J. W. 170
Hauck, A. 63
Hauptnote-Aufhalten 177
Haußwald, G. 243 ff.
Haydn, J. 1, 87 f., 91 ff., 264
– M. 12
Heerestrompeten, gedämpfte 80
Heinichen, J. D. 245 f., 251
Heinitz, W. 187
Heinsius, P. 276
Helmholtz, H. v. 142, 145, 183 f., 266
Henggeler, R. 62, 71
Hennig, J. 64
Heptatonik 110
Herder, J. G. 2
Heriman v. Reichenau 61, 67
Hermannus Contractus 67, 76
Hesbert, R. J. 288 f.
Heusler, A. 218 f.
Hiller, J. A. 23
Hindemith, P. 150 f.
Hirsch, F. 272
Hirtenmusik 97 ff.
Hnlička, A. 243
Hoeynck, F. A. C. 67
Hofhaymer, P. 190
Holck, H. 85
Holder, A. 61 ff., 72 ff., 76
Holz, G. 218
Hommel, H. 213
Homoeoteleuton 50
Hopfensack (Professor) 93
– J. Ch. 93
Hoquetus 211
Hören, binaurales 146 f.
Hornbostel, E. v. 112
Hörner 252
Hourlier, Dom J. 286
Hucke, H. 285 ff.
Huglo, Dom M. 26, 41, 285 f.
Humbert-Sauvageot, M. 105 f.
Husmann, H. 25, 142, 145 ff., 154
Hypocondrie 250

Illing, C.-H. 274
Individualstil (C. Ph. E. Bach) 176
Ingegneri, M. A. 275
Instrumentationskunst 194
Instrumente, heruntergestimmte 79 f.
Instrumentierung (Barock) 260
Introitus-Tropen 128 ff.
Irtenkauf, W. 62 f., 68, 70, 116 ff.
Isoharmonik 214
Isokolon 50
Isomelik 213
Isorhythmie 210, 215
Iteratio 45

Jacobi, E. R. 263 ff.
Jacquin, G. v. 10
Jahn, F. 86
– O. 10, 19
Jamard 264 f.
Jammers, E. 72
– E. 117, 127, 129, 140, 217 ff.
Janowka, Th. B. 14
Jecker, G. 63
Jensen, A. E. 115
Jesuitenopern 60
Jettmar, K. 101
Joanellus, P. 278
Jodler, alpenländischer 112
Jones, W. 270
Josef II., Kaiser 6
Julian v. Speyer 227
Juoiken 112 f.

Kadenz, unvollkommene 266
Kamienski, L. 243
Kandinsky, W. 187
Kannisto, A. 108
Kanon 22
Kantorei, Zörbiger 283
Karg-Elert, S. 142
Karjalainen, K. F. 108
Karl VI., König v. Böhmen 244
Kayser, H. 165
Keiser, R. 82
Kellner, A. 127
Kern, A. 117, 131, 135
– F. 111
Khublai Khan 110

King, M. P. 270
Kinsky, G. 190
Kircher, A. 14 f.
Kirchner, E. L. 187
Kirchring 84
Kirnberger, J. Ph. 6, 9, 11, 22 f., 264 ff., 269 f.
Kittel, J. Ch. 22
Klangfarbe 149, 192 f.
Klangfarbenmelodie 188
Klangfuß 171
Klaproth, J. 106
Klauser, Th. 311
Kleefeld, W. 82
Klein, J. B. 66
Klingenstein, B. 277
Knöfel, J. 274
Koch, E. E. 93
Köck, J. 131
Köhler, K. H. 243
Koinzidenzbüschel 159 f.
Koinzidenzkette 159 f.
Koinzidenztheorie 142 f., 147
Kollmann, A. F. Ch. 263 ff.
Kombinationstöne 145
Komma, K. M. 243, 257
Kommerell, K. 158
Komplet-Tropus 139
Konduktusmotette 204
König, J. 272
Konsonanzempfinden, sphärisches 107
Kontrapunktik, strenge 22
Konzertform 253
Koppers, W. 106
Kosch, F. 87 f.
Kraus, F. X. 64
Kräuter, Ph. D. 13
Kretzschmar, H. 79, 243, 263 f., 275
Krohn, I. 105
Krug, J. Th. 61, 63, 71 f.
Krüger, W. 243
Kuhlmann, G. 204
Kühn, H. 109
Kühner, R. 50
Kunst, J. 111
Kurthen, W. 12

Lach, R. 15, 101, 103
Lamentationstyp, liturgischer 127
Lamentobaß 14
Lange, J. 283
Lappen 112
Lassus, R. de 273 ff.
Lateinschule, Zörbiger 282
Launis, A. 113
Lausberg, H. 45, 49 f., 55
Lebensverfassung, das Rationale d. 101
Lechner, L. 274, 278
Léger, F. 187
Lehmann, P. 62 f.
Leichtentritt, H. 86, 278
Leitmotive 113
Leitschuh, F. 68
Leo IV., Papst 311
Leonin 224
Leopold I. 85
Le Riche, F. 245
Levi, E. 87
Levique, L. 104
Lewis, L. 89
Lichnowsky, Fürst 6
Liederbuch, Lochamer 236 f.
Liliencron, R. v. 218
Lilienfeld, Ch. v. 127
Lindner, F. 278 f.
Liniennotation 65
Loba loba 115
Lobetanz 115
Löffler, H. 284
– K. 64
Löhlein (Lelei), G. S. 170, 172, 178
Lottermoser, W. 181, 183 f.
Lotti, A. 244
Lublinski, I. 107
Ludewig, B. D. 284
Ludwig, F. 130, 135, 198, 204
Lullies, H. 146
Lully, J. B. 192
Lupi, R. 42
Luther, M. 8, 55
Lüthy, W. 4

Mabillon, J. 62
Machabey, A. 197 f., 204 f.
Machaut, G. de 197 ff.
Magnificat 274
Malipiero, G. F. 77
mangne (statt: magne) 118
Mangolt, B. 217 f., 220, 225, 234 f.
Manieren 172
– *einfache* 176
– *mehrfache* 177
Mantuani, J. 275
Marenzio, L. 277
Markus, Papst 289
Marpurg, F. W. 23, 171 f., 175 f., 178, 264 f., 268 f.
Martini, Padre 12
Massenkeil, G. 42 ff.
Matisse, H. 187
Mattheson, J. 42, 47, 81 f.
Mayr, O. 278
Medici, L. de 86
Méhul, E. N. 186
Meissner, F. L. 90
Meistergesang 232
Melismen, Funktion der 308
Melismen-Tropierung 135
Melodieform, mongolische 98
Melodien, durchbrochene 186
Melos, lappisches 111, 113
Mendelssohn, F. 19, 23
Mersenne, M. 80, 83
Merton, A. 68
Merulo, C. 276
Meyer, W. 75
Minnelieder 218
Mizler, L. Ch. 23
Molinaro, S. 277
Molitor, R. 61 f., 76
Mollakkord 143, 151
Mollprinzip 154
Momigny, J. J. de 192
Mondrian, P. 187
Mone, F. J. 62, 64, 73, 76
Monteverdi, C. 4, 14, 46, 59 f., 77 ff., 95
– G. C. 46
Montfort, H. v. 217 ff.
Montmorency, J. E. G. de 106
Moosburger Graduale 116 f., 119, 121, 136
Morales, Ch. 247
Morenz, S. 7
Morin, G. 63
Moser, H. J. 220, 225, 243, 273 ff.
Motette, deutsche 136
– *Machauts* 197 ff.
– *Sein der* 216
Motetus 198
Mozart, L. 13
– W. A. 1 ff., 87 ff., 95, 176, 187, 194, 264
Müller, I. 63

Müller, W. 243
Müller-Blattau, J. M. 14, 51, 168, 236
Müller v. Asow, E. 1
Munding, E. 61, 64, 71
Mündungskorrektion 80
Murino, E. de 197
Musicanten 283
Musica rhetorica 11
Musik, chinesische 102
– *freimaurerische* 3, 8
– *mongolische* 104
Musikanschauung, quadriviale 22
Musikempfinden, tschechisches 257
Mutterrecht, tibetisches 106 f.

Nadel, S. 112
Nägelsbach, K. F. v. 49, 55
Nebennoten, durchgehende 176
– *harmonische* 175
Nettl, P. 3, 6 ff., 90
Neudörfer, J. 86
Neugart, T. 63
Neuschel, H. 86
Newton, I. 23
Noack, F. 243
North, K. 111
Notker v. St. Gallen 25
Notowicz, N. 284
Nowak, L. 190

Obst, E. 282
Oechelhäuser, A. v. 63
Oettingen, A. v. 142, 152, 160
Offiziumstropen 138 ff.
– *St. Galler* 26 ff.
Ohlmarks, Å. 113
Ombra-Szene 8
Oost, J. van 99, 104
opera seria 3
Oratorium 42
Orchesterverhältnisse, Dresdner 245, 251
Ordinariumstropen 137
Orfeo-Toccata 79
Orgel-Instrumente, elektrophonische 184
Orgelklang, säkulatisierter 17
Ornamentum musicae 43
Osthoff, H. 83
– W. 77 ff.
Otto, G. 274
Ouseley, F. A. G. 266
Ouvertürensuite 253
Ovid 213
Ozenfant, A. 187

Palestrina, G. B. 247, 275 f.
Palillogia 43, 46, 54
Palladius, D. 275
Palmensymbol 90 f.
Panoff, P. 101
Parallelen, melodische 212
Parallelismus 49
Paronomasia 43, 47
Parry, Ch. H. H. 266
Partialton (Frequenz) 154 f.
Partialtonreihen 152 f.
Passus duriusculus 14
Pathopoiie 14
Paul, H. 218
Pentatonik, halbtonlose 102, 106
Pereyra, M. L. 46
Petzold, Ch. 245
Pevernage, A. 274
Phasendifferenz 205
Picasso, P. 187
Pirker, M. 3, 7
Pirmin 62 ff., 70
Pirminsverehrung 64
Pirro, A. 84 f.
Pisendel, J. G. 247
Pisk, P. A. 274
Pissaro, C. 187
Plücker, J. 157 f.
Plutarch 7, 90
Poglietti, A. 247
Pohl, C. F. 92
Pointillismus 187
Polysyndeton 50, 58
populus 55
Positivismus, musikethnologischer 110
Poras, Dom G. 41
Porta, C. 275
Portheim, F. 64
Praetorius, H. 276, 278 f.
– M. 79
Preisendanz, K. 61, 63
Preschner, P. 275
Preussner, E. 8
Primärtöne 145
Propriumstropen 133 ff.
– *St. Galler* 33 ff.
Prüfer, A. 190
Prunières, H. 80
„punktuelle" Technik 188
Purcell, H. 14

Quantz, J. J. 168, 172 f.

Ragazzi, A. 247
Ramberg, J. H. 21
Rameau, J. Ph. 142 f., 265 f., 268 ff.
Ranke, F. 236
– O. F. 146
Rautenstrauch, J. 281
Regnart, J. 274
Reichardt, W. 154
Reichenau, Abtei 61 ff.
Reichert, G. 197 ff.
Reimanschluß 199
Repetitiones 225
Reprise 171
Reprisensonaten 168 ff.
Reziprozität v. Dur u. Moll 157
Rhythmen, komplementäre 211
Rhythmus, modaler 218
– *textbedingter* 218
Richter, J. Ch. 245
Riemann, H. 142, 211, 218, 243
Riess, O. 92 f.
Righetti, M. 297
Rindentrompete 110
Rinderkult 115
Rochlitz, J. F. 23, 244
Rohloff, E. 236 ff.
Rohwer, J. 143
Rolle 178
Rore, C. de 48
Rosenberg, H. 240, 242
Rossini, G. 186
Roth, B. 117, 127, 141
Rouault, G. 187
Rousseau, J. J. 192
Roussier, Abbé 268
Rudel 108
Ruell, P. 283
Ruf, P. 66
Ruffo, V. 274
Rüling, S. 277
Runge, P. 218 ff., 223, 225 f., 230, 232
Rysselberghe, Th. van 187

Sachs, C. 81, 86
Saint-Fox, G. de 2, 21
– W. de 2
Salomo III. 33
Saran, F. 218 f.
Saturninsverehrung 71
Savonarola 86 f.
Scandellus, A. 280
Scarlatti, A. 244
Schadaeus (Schade), A. 272, 277 f.
Schade, R. 24
Schaffer, J. 21
– P. 21
Schauberg, J. 89 f.
Scheibe, J. A. 23, 47, 81
Schein, J. H. 190
Scheinkonsonanz 162
Schenk, E. 6, 14
– J. 91
Schering, A. 11, 42, 84, 92, 190, 193, 243
Schikaneder, E. 3, 7, 91
Schild, E. 274
Schilling, G. 192, 243
– H. L. 181 ff.
Schindler, A. 2 ff., 91 f.
Schlossberg, A. 84
Schmid, E. F. 5 f., 13, 87
– O. 248
Schmidt, J. Ch. 245 f.
– O. 271
– R. 271
– W. 106
Schmiedel, P. 142
Schmieder, W. 6, 9
Schmitz, A. 11, 14, 43 f., 48, 57, 60, 127, 130, 138, 141
– H.-P. 168
Schneider, M. 106 f., 110
– Th. 283
Schoenbaum, C. 248
Schola cantorum 310
Schönberg, A. 188
Schröder, A. 70 f.
Schroeter, R. 92
Schubert, F. 19
Schuldramen, religiöse 60
Schuler, E. A. 74
Schulmusik 282
Schultze, C. 273
Schulz, E. 136
– J. A. P. 92
Schulze, F. A. 92 ff.
Schurig, A. 9
Schütz, J. H. F. 23
– H. 14, 51
Schwärmer 176
Schweitzer, A. 5, 263
Seckauer Cantionarium 116 ff.
Seelenverfassung, arktische 113
Seiffarth, M. 283
Seiffert, M. 85
Sekundketten, hängende 257
Selle, Th. 271, 282, 284
Semibrevis (bei H. v. Montfort) 220, 222
Serauky, W. 283
Sertin 81
Séthos-Roman 6
Sichardt, W. 112, 115
Sickel, Th. 32
Siffrin, P. 63
Signac, P. 187
Si-Modus 111
sine textu 211
Singspiel 3
sixte ajoutée 265
Skaldenmelos 109
Skichra, A. 187
Smedt, Ch. de 63
Smits van Waesberghe, J. 286
Sofort-Auszierung 173
Somervell, T. H. 106
Sonata da chiesa 250
Sordine 80 f.
Sordune 81
Sowa, H. 66
Spaltklang-Instrumentarium 190
Spaltstil 102
Spanke, H. 116 ff., 132 ff., 139 f.
Speer, D. 82
Sperontes 8
Spiess, J. 14
Spitta, Ph. 85, 247
Spruch 233
Stabile, A. 275
Stäblein, B. 116, 136 f., 224, 286
Stadtpatrone von Zürich 40
Stahl, W. 85
Stammler, W. 61 f.
Stauder, W. 80
Steglich, R. 24
Steinen, W. v. d. 32 f., 35
Steinhuber, A. Card. 48
Stephan, R. 61 ff., 188
Steuccius, H. 276
Stil, vermischter 259
Stilbewußtsein 4
stile osservato 12
Stillingfleet, B. 269
Stilz, E. 170
Stiten, A. v. 84
Stockhausen, K. H. 188
Stollius, J. 276
Stoltzer, Th. 190
Strauß, R. 186, 193
Strawinsky, I. 181 ff.
Strobel, H. 195
Strophen über gleichbleibendem Baß 213
Stumpf, C. 184
style d'une téneur 4
stylus mixtus 12
stylus oratorius 51
Sukzessiv-Intervall 148
Sunol, G. 66
Suppositionsakkorde 268
Suspiratio 15
Swieten, Baron von 5 f.

Tack, F. 227
taille 216
Taillefer, Dom C. 31
talea 216
Tanzlied, wotjakisches 100
Tappert, W. 83
Tartini, G. 269
Telemann, G. Ph. 6, 245, 247
Terrasson, J. 6, 90
Textapplikation 60
Textdeutung (Lochamer Liederbuch) 236 ff.
Thelen, Th. 124
Themistias 90
Thiedbald, Herzog 63
Thimus, A. v. 157, 165
Thusius, D. 275
Tibetobirmanen 106
Tiefenspannung, klangliche 251
Tiere, durch Großintervalle symbolisierte 113 ff.
Tier-Ornamentik, germanische 109
Timbre 192
Tirén, K. 112 ff.
Tmesis 15
Tobel, H. 184

Todesidee, freimaurerische 89
Torchi, L. 83
Transpositionsanweisungen 78
Traube, L. 63
Tremolo-Stil 113
Trendelenburg, F. 184
Trier, J. 7
Triller 172
Trimberg, H. v. 235
Tripla, frankonische 199
Triplum 198
Tritonus-Melodik 111
Trombe sordine 77 ff.
Trompeten, gedämpfte 86
Troparium, St. Galler 25 ff.
Tropen z. Offizium, St. Galler 26 ff.
– *z. Proprium, St. Galler* 33 ff.
Tropus 133
Tüchle, H. 63
türk (türük) 101
Turkvölkerkreis 101

Überschläge 176
Uccellini, M. 83
Ugrofinnen 100
Unger, H. H. 11, 14 f., 47, 57
Universalität Mozarts 1
Unterbrechung 267
Unterschläge 176
Unterthematik 260
Ursprung, O. 66
Utendal, A. 274

Väisänen, A. O. 100, 108 f.
Variationstechnik 168
Vasari, G. 86 f.
Verändern beim Wiederholen 173
Veränderung 175
Versus 132
Verzierungspraxis 168
Victoria, L. da 275
Viecenz, H. 173
Viehlockrufe 109
Vigny, A. de 56
Vincke, J. 68
vita Pirminii 64
Vitry, Ph. de 207, 213, 215
Vivaldi, A. 253
Vlaminck, M. de 187
Vöge, W. 68
Vogt, J. G. 14
Volkslied 222
Volumier, J. B. 245
Vormbaum, R. 281 f.
Vulpius, M. 276, 279

Wackernell, J. E. 220
Wagenseil, G. Ch. 6
Wagner, P. 57, 61, 66, 116, 119, 127, 132 ff., 137 f., 297, 312
– R. 194 f.
Walther, J. G. 14, 22 f., 47, 82, 87, 192, 244
Walze 178
Wanning, J. 275
Wasserschleben, F. W. H. 63
Weber, C. M. v. 194
Weber-Fechnersches Gesetz 163, 165, 167
Wechselnote 176
Weicherding, J. 62 f.
Weinert, H. 112
Weinmann, K. 66
Weißensee, F. 276, 279
Weitintervalle, tonsymbolische 105
Weltbild, althirtenhaftes 115
Werner, A. 271 f., 275 f.,
Werner, A. 271 f., 275 f., 280, 283 f.
Wiborada (Heilige) 31
Wiederholungsfiguren 42 ff.
Wiesenthal, R. 278
Winckel, F. 190, 193
Winterfeld, P. v. 26, 32 f., 68
Wiora, W. 109, 115
Wolf, J. 130, 213, 219 f.
Wolffheim, W. 248
Wolkenstein, O. v. 217
Wonisch, O. 128
Wortstellung, anaphorische 49
Wu-man 106

Zarlino, G. 157
Zauberflöte, Deutungen der 2
– *Tonartensymbolik der* 3 f.
Zelenin, D. 113
Zelenka, J. D. 243 ff.
Zelter, K. F. 23, 92 f.
Zenck, H. 43
Zencker 283
Zibermayr, I. 63
Zingel, H. J. 190
Zirkläre, Th. v. 235
Zörbig, Musikgeschichte v. 271 ff.
Zweizonenmelos, weitbewegtes 97 ff.

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

DREIZEHNTER JAHRGANG 1956

1

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

XIII. Jahrgang Heft 1 1956

Reinhold Hammerstein (Freiburg i. Br.), Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild 1

Heinrich Husmann (Hamburg), Die älteste erreichbare Gestalt des St. Galler Tropariums 25

Günther Massenkeil (Mainz), Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimi's 42

Rudolf Stephan (Göttingen), Aus der alten Abtei Reichenau 61

Wolfgang Osthoff (Frankfurt/M.), Trombe sordine 77

Anschriften: Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Jena, Schillbachstraße 2 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Nägelestraße 3 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Saarstraße 21 – Privatdozent Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen, Membacher Weg 2. – Redaktionelle Zuschriften ausschließlich an die Schriftleitung, Freiburg i. Br., Universität, Raum 116.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7.50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen Württ., Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten.

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.

Druck H. Laupp jr Tübingen.

– Copyright 1954 by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

1 B 29 DEC 1958